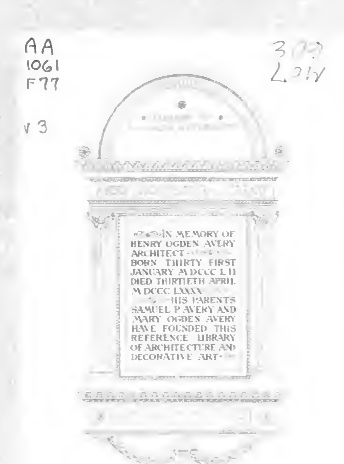



IN MEMORY OF
HENRY OGDEN AVERY
ARCHITECT
BORN THIRTY FIRST
JANUARY M DCCC L II
DIED THIRTIETH APRIL
M DCCC LXXXV
HIS PARENTS
SAMUEL P AVERY AND
MARY OGDEN AVERY
HAVE FOUNDED THIS
REFERENCE LIBRARY
OF ARCHITECTURE AND
DECORATIVE ART



DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

DRITTER BAND.

LEIPZIG.
T. O. WEIGEL.
1857.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig

INHALT DES DRITTEN BANDES.

I. BAUKUNST.

II. BILDNEREI.

III. MALEREI.

ERSTE ABTHEILUNG.

BAUKUNST.

DER SCHÖNE BRUNNEN IN NÜRNBERG.

(Hierzu eine Bildtafel.)

Es ist eine kunst- wie culturgeschichtlich bemerkenswerthe Thatsache, dass von allen Künsten am meisten die Baukunst in das Leben eingreift und vom Dom und der Capelle aus ihren Einfluss auf Haus und Garten, Tisch und Stuhl, Glas und Löffel erstreckt. Grund genug, dieser Kunst in Lehre und Anwendung eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Pflege zu widmen. Unter den Gegenständen des allgemeinen, städtischen Bedürfnisses bietet fast keiner so viel Gelegenheit für eine künstlerische Behandlung dar, als ein freistehender Brunnen, und von jeher suchten wohlhabende Städte ihre öffentlichen Plätze mit Werken der Art auszustatten. Freilich fallen glückliche Zustände der Stadt, Reichthum der Bürger und ein guter Kunstgeschmack nicht immer zusammen und gerade die Zeit des Verfalls und der Entartung der Baukunst hat die meisten jener öffentlichen Werke entstehen gesehen.

Um so erfreulicher ist es, dass eine Stadt wie Nürnberg mit dem Aufblühen ihrer Macht unter dem Schutze eines Kunst und Bildung liebenden Kaisers in eine Zeit fiel, in welcher die mittelalterliche Baukunst in den Vollbesitz ihrer Kräfte getreten war, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. In jener Zeit wurde die Liebfrauenkirche am Markt, der Ostchor und die Brautthüre der St. Sebaldkirche gebaut, die St. Lorenzkirche war vielleicht eben erst vollendet. Privathäuser der Reichen und Mächtigen richteten sich nach dem herrschenden Kirchenstyl, obschon unter bestimmten, durch den besondern Zweck gebotenen Modificationen, wie das stattliche Haus „Nassau" neben der St. Lorenzkirche, und es entstanden jene reizenden Erker oder „Chörlein," die gleich Blumen aus den Hausmauern vortreten, oder, wie ihr Name andeutet, das kirchliche Chor im Bereich des Hauslebens vorstellen.

Um dieselbe Zeit (1355—1361) wurde auch in der Nordwest-Ecke des Marktplatzes, der Front der Frauenkirche schräg gegenüber, jener Brunnen aufgeführt, welcher unter allen Brunnen der Welt ausschliesslich der schöne genannt ist, und der seinen Namen durch alle wechselnden Zeitgeschmäcke bis jetzt unversehrt erhalten hat. Die Abbildung, die wir geben, ist von seiner Nordwestseite genommen, und zwar von einem erhöhten Standpunkt, von welchem man über die Marktbuden weg bis nahe an den Fuss der Frauenkirche sehen kann, welche dort links vom Brunnen erscheint.

Das Brunnenbecken, etwa 20 F. im Durchmesser, ist achteckig, von starken steinernen, mit Masswerk und Wappen gezierten, mit stark gegliedertem Gesims und Sockel versehenen Platten gebildet und ruht auf zwei Stufen, deren obere breit genug ist, um noch ein eisernes Gitter zu halten, welches jede unmittelbare Annäherung an den Brunnen verwehrt. An vier Seiten vor den Stufen stehen Ständer für die Wassergefässe und bewegliche Röhren leiten das Wasser dahin. Innen in den acht Winkeln des Wasserbeckens stehen andere Ständer mit geflügelten Unthieren, welche Wasser speien. Gitter und Ständer sind im Styl übereinstimmend mit dem Brunnen.

Dieser selbst steigt in Form eines gothischen Thurmes von drei Stockwerken und einer Pyramide 60 F. hoch aus der Mitte des Wasserbeckens empor. Alle drei Stockwerke sind aus dem Achteck construiert, und zwar nach dem Gesetz der Uebereckstellung, so dass die Ecken der beiden obern Stockwerke auf die Mitte der untern Fläche treffen. Im untern Stockwerk befindet sich die Brunnenstube, von etwa 9½ Dm., in welche die Luft durch acht hohe offene Spitzbogenfenster Zutritt hat. Aus den zur Hälfte durchbrochenen Sockelfeldern derselben hat das Wasser durch Masken seinen Ausfluss; an den Ecken steigen reichgegliederte Strebepfeiler auf, deren Fialen sich noch vor dem zweiten Stockwerk bis nahe an das dritte fortsetzen. Auf sehr zierliche Weise sind sie durch Strebebögen mit demselben verbunden, da sein Durchmesser beträchtlich kleiner (etwa 6 F.) ist. Wie das erste Stockwerk, schliesst auch das zweite mit einer durchbrochenen Galerie; ebenso hat es hohe offene Spitzbogenfenster zwischen den zierlich aufsteigenden Strebepfeilern, von schmuckvollen Giebelfeldern überdacht. Auch seine Strebepfeiler reichen mit ihren Fialen in das obere Stockwerk hinauf und sind, da auch dieses wieder einen beträchtlich kleineren Durchmesser hat, mit demselben durch kleine Strebebögen verbunden. So wächst in bunter Fülle von Blatt und Masswerk, von mannichfach profilierten Gliederungen in durchaus harmonischen Gegensätzen der anmuthige Thurmbau bis zum Gesims des obersten Stockwerks empor, aus welchem sodann die feine schlanke Pyramide mit Krabben und durchbrochenen Rosetten aufsteigt, in Blumen endend, über deren oberster eine Wasserjungfer den Adler Nürnbergs frei in die Luft hält.

In diesen architektonischen Rahmen ist ein Gedanke gefasst, dessen Ausführung der Bildnerei zugefallen, und der in dieser Weise im Mittelalter noch ohne Vorgang gewesen sein dürfte. Mancherlei Umstände sprechen dafür, dass die Erbauung des schönen Brunnens in Verbindung stehe mit den Gnadenbezeigungen, welche Kaiser Carl IV. der freien Reichsstadt Nürnberg erwiesen; und so dürfte denn die Zusammenstellung der sieben Kurfürsten des Reichs an den Pfeilern des untern Stockwerks mit Helden der Vorzeit, drei heidnischen (Hector, Alexander und Julius Cäsar), drei jüdischen (Josua, David und Judas Maccabäus) und drei christlichen (Chlodwig, Karl dem Grossen und Gottfried von Bouillon) um so eher eine Beziehung auf genannten Kaiser haben, als offenbar seine Gestalt für die Karls des Grossen hat einstehen müssen. An den Pfeilern des obern Stockwerks stehen, der religiösen Stimmung der Zeit gemäss, welche alle Erscheinungen des Lebens in Verbindung mit der Kirche brachte, Moses und sieben Propheten. Als Meister dieser Bildnereien, wo nicht des ganzen Brunnens wird Sebald Schonhover genannt. Sie waren von Zeit und Wetter sehr beschädigt und haben desshalb ums J. 1823 eine gründliche Restauration, und grossentheils vollständige Erneuerung unter der Leitung des Dir. Reindel von E. Bandel und Dan. Burgschmiet erfahren.

BAURISS DES KLOSTERS ST. GALLEN

VOM JAHRE 820.

(Mit einer Bildtafel.)

Baudenkmale aus carolingischer Zeit besitzen wir nur sehr wenige, und auch die wenigen nur unvollständig. Um so werthvoller erscheint ein Original-Bauriss aus dieser Zeit, welcher uns den Einblick in eine Bau-Anlage gestattet, die kunst- und culturhistorisch von um so grösserem Belang ist, als sie uns zugleich eine der bedeutendsten Bildungsanstalten der Zeit vergegenwärtiget. Er rührt von einem hochgestellten Geistlichen her, dessen künstlerischer Beistand für einen Neubau des Klosters St. Gallen von dessen im Jahre 816 erwählten Abte Gozpert war erbeten worden, und wird noch gegenwärtig in der dortigen Klosterbibliothek aufbewahrt. Im Jahr 1844 hat Ferdinand Keller denselben nebst einer vollständigen Erläuterung (Zürich bei Meier u. Zeller) herausgegeben. Wir haben danach die Kirche in verkleinertem Måsstab stechen lassen. Der ganze Plan ist für den Raum unsrer Platten zu gross, wesshalb wir Diejenigen, welche Einsicht in das Ganze verlangen, auf die bezeichnete Schrift verweisen müssen.

Die erste Gründung dieses Stiftes ist das Werk des H. Gallus, aus Irland, der — nach einem thatenreichen Missionarleben — in dem wilden Felsenthal der Steinach eine stille Stätte suchte und fand, an welcher er zugleich frommen Betrachtungen und der Bildung Anderer sich widmen konnte, bis er nach sechs und zwanzigjährigem segensreichen Wirken in seinem 95. Jahre am 16. October 640 zu Arbon an einem Fieber starb. Sein Leichnam wurde nach dem von ihm erbauten Stift gebracht und zwischen dem Altar und der Umfangmauer versenkt. Sein Stift erlangte grossen Ruf und ward reich beschenkt. An die Stelle des Holzbaues trat ein Steinbau. Die Kirche war dem H. Paulus gewidmet; aber auch St. Petrus hatte eine eigne Kapelle; ausserdem lag St. Gallus da begraben und eben so einer seiner Nachfolger, der H. Otmar, Abt von 720 — 760.

Eine neue Zeit mit grossen Plänen und Unternehmungen beginnt 816 mit dem Regierungsantritt des Abtes Gozpert. Eine neue, prächtige Kirche sollte erbaut werden, dazu Alles, was das Kloster bedurfte an Wohnungen, Unterrichts- und Wirthschaftsgebäuden, an Gast- und Krankenhäusern, wie an Werkstätten. Der genannte Bauriss gibt uns von dieser umfassenden Anlage eine möglichst genaue Anschauung.

Kirche.

Betrachten wir zuerst die Kirche auf der linken Seite unserer Tafel! Sie ist ohne die beiden Vorhöfe in Westen und Osten (E und F) 200 F. lang und 80 F. breit, eine dreischiffige Basilica mit einem 120 F. langen, 40 F. breiten Querschiff (D—D'), zwei halbkreisrunden Chornischen in Osten und Westen (A B) und (war vielleicht mit Ausnahme der beiden Absiden) flach gedeckt. Ueber den Styl, in welchem das Gebäude ausgeführt war, fehlen alle Andeutungen; auch haben sich durchaus keine Ueberreste an Ort und Stelle selbst erhalten.

Der allgemeine Eingang war an der Westseite in der Umfassungsmauer des Vorhofes oder „Paradieses“ F bei N. Hier standen links und rechts die beiden runden Glockenthürme (K K′) mit ihren Wendeltreppen und kleinen gewölbten Kuppeln, zugänglich durch die halbkreisrunde offene Halle (G), welche von der Mauer und zehn (immer 10 F. auseinanderstehenden) Säulen gebildet wurde.

Es kann bemerkt werden, dass die Erklärungen des Planes meist in lateinischen Versen beigeschrieben sind; so z. B. steht in dem Zugang zur Kirche: Omnibus ad sanctum turbis patet haec via templum, quo sua vota ferant, unde hilares redeant (Allem Volk steht dieser Weg zur Kirche offen, wohin es seine Gelübde bringt, von wo es erheitert zurückkehrt); in der offnen Halle: Hic muro tectum impositum patet atque columnis (Hier steht auf einer Mauer und Säulen ruhend eine bedeckte Halle offen); zwischen den Säulen: Has interque pedes denos moderare columnas! (Zwischen diesen Säulen zähle je 10 Fuss!), und im Vorhof: Hic paradisiacum sine tecto sternito campum! (Hier lege ohne Bedachung den Vorhof an!) Die Eingänge zur Kirche sind bei n″ und führen zu den Seitenschiffen (C C″). Die Anlage eines Hauptportales ist damit abgeschnitten, da der Eingang in den Vorhof (N) auf die Ausschmückung eines wirklichen Kirchenportals nicht Ansproch machen konnte. Der Eingang aber in das Mittelschiff war durch die Anlage eines westlichen Chores nebst Chornische unmöglich gemacht.

Man hat sich viel Mühe gegeben, den Erklärungsgrund für die Anlage eines zweiten westlichen Chores neben dem östlichen bei Kirchenbauten aufzufinden und dafür die Einrichtung zweier Singchöre, oder die Bestimmung für Morgen- und für Abendandachten angenommen, ja selbst eine ähnliche Anordnung in der Heiligen-Grabkapelle in Jerusalem nur vorausgesetzt. Unser Plan, auf welchem die Anordnung eines doppelten Chores wohl ziemlich als das erste Beispiel der Art auftritt, gibt uns genügende Auskunft. Die Kirche ist das Grab des Heiligen, dem sie gewidmet ist; jedenfalls muss sie einen heiligen Leichnam, oder eine Partikel desselben umschliessen. Ueber dem Grabe des Heiligen ist der Altar errichtet, oder der Altar selbst ist sein Sarkophag, und enthält die heilige Reliquie. Auf unserm Plan steht in der westlichen Chornische ein Altar (i) mit der Beischrift: Hic Petrus ecclesiae pastor sortitur honores (Hier erhält Petrus, der Hirt der Kirche, die Ehren); in der östlichen gleichfalls ein Altar mit der Beischrift: Hic Pauli dignos magni celebramus honores (Hier feiern wir die dem grossen Paulus gebührenden Ehren). Es waren mithin die beiden grössten Apostel des Christenthumes, unter deren Schutz die Kirche des heil. Gallus gestellt war und jedem von beiden musste eine gleich bedeutsame Wohnstatt bereitet sein. Aus unserm Plane ist nicht mit Bestimmtheit zu ersehen, ob unter jedem der beiden Chöre eine Krypta war, wie dies bei spätern derartigen Anlagen immer der Fall ist. Für die Reliquien genügten die Altäre und ob, nachdem für das Grab des H. Gallus die Krypta im Osten gebaut war, für einen andern Heiligen eine zweite Krypta nöthig geworden, ist nicht ersichtlich.

Die in einem verlängerten Halbkreis angelegte Chornische B ist rings mit Sitzen (s) umgeben. Aus ihr gelangt man über einige Stufen herab in den Chor (B′) und aus diesem

in einen von drei Seiten eingefriedeten Raum des Mittelschiffes (C'''') in welchem der Taufstein (i) steht. Ein zweiter eingefriedeter Raum des Mittelschiffes (C''') hat einen Altar in seiner Mitte (h), welcher dem Heiland am Kreuz (altare scti Salvatoris ad crucem) gewidmet ist. Ausserdem sind Mittelschiff und Seitenschiffe noch reich mit Altären versehen. Nahe dem Taufstein steht der Altar der beiden Johannes (des Täufers und des Evangelisten, i''). Alsdann folgen sich im nördlichen Seitenschiffe der Altar der H. Cäcilia (o), des H. Innocenz (n), des H. Martin (m), und des H. Stephan (l); sodann im südlichen Seitenschiff der Altar des H. Laurentius (l'), des H. Mauritius (m'), des H. Sebastian und der H. Agnes. Diese Einrichtung ist um so bemerkenswerther, als sie wahrscheinlich das erste Beispiel einer so zahlreichen Aufstellung von Altären in derselben Kirche ist.

Im Mittelschiff zwischen den beiden Altären l und l' folgt noch eine Umfriedung (A''') mit drei Eingängen, in deren Mitte die kreisrunde Kanzel (g) steht, mit dem Motto: Hic evangelicae recitatur lectio pacis (Hier wird die Lehre vom Frieden des Evangeliums verkündet). Ausserdem sind in dieser Umfriedung zwei Lesepulte (g, g') angebracht (analogia), deren eines für das Vorlesen bei Tag, das andre für die Nacht bestimmt war. Durch die Thüre bei A''' steht diese Umfriedung in Verbindung mit dem Chor (A'' — A) welcher in seinem untern Theil die Vierung des Querschiffes (D — D') einnimmt. Hier stehen die Säulen, welche im Mittelschiff einen Zwischenraum von 12 F. haben, 40 F. weit auseinander. Wahrscheinlich waren von Säule zu Säule Bogen geschlagen; nichts aber deutet weder hier, noch in Haupt- und Nebenschiffen auf Anlage eines Gewölbes oder einer Kuppel. Nur die Chornische scheint mit einer Halbkuppel geschlossen gewesen zu sein. Im Chor stehen zwei Reihen Stühle oder Pulte (f) für die Sänger (formulae psallentium), wie deren auch im nördlichen und südlichen Querschiff stehen. Auf sieben Stufen (e) steigt man aus dem untern in das obere Chor (A'), vorbei an zwei Altären, des H. Benedictus (d) und des H. Columban (d'). In der Mitte des obern Chores, des eigentlichen Presbyteriums, steht der Hauptaltar, gewidmet der H. Jungfrau und dem H. Gallus. An beiden Seiten aber befinden sich Sitze (s). Zwischen den Stufen, die zum Presbyterium führen, ist der Eingang zur Krypta (bei M), welche den ganzen Raum unter dem Presbyterium und der Absis einnahm, und den Sarg des H. Gallus (c) enthielt, dessen Stelle unter dem Altar (in der Zeichnung hinter demselben) angegeben ist.

Zwischen der Vierung A'' und dem nördlichen und südlichen Querschiff D und D', führt, da alle diese Abtheilungen durch Schranken von einander getrennt sind, ein schmaler Gang (L') um das Presbyterium herum, und zwar hinter demselben als ein bedeckter Bogengang (L), eine in dieser Weise wohl einzige Einrichtung, bis in die halbkreisrunde Absis (A), die von Sitzen umgeben und in deren Mitte der Altar des H. Paulus (b) errichtet ist. Die Altäre in den beiden Querschiffen (k und k') sind den HH. Philippus und Jacobus, und dem H. Andreas gewidmet. Hinter der östlichen Chornische ist ein unbedeckter, halbkreisrunder Vorhof (Hic sine domatibus Paradisi plana parantur; hier ist der Vorhof ohne Dach angeordnet), zu welchem man von aussen bei 3 und 4 gelangen kann.

Unmittelbar mit dem Kirchengebäude sind noch zwei Räume, nördlich und südlich von dem Presbyterium und durch Thüren mit dem Querschiff verbunden. Der eine J ist

Sacristei. die Sacristei, mit einem grossen Tisch (p) in der Mitte, einem Schranke (r), Bänken (s) und einem Ofen (q); im obern Stockwerk sind die Kleiderschränke für die Messgewänder u. dergl. — Aus der Sacristei führt ein Gang (x) in einen abgesonderten Raum J', bestimmt zur Bereitung des heiligen Brotes (der Oblaten) und des heiligen Oeles. An den Wänden sind Sitze (s) angebracht und ein Tisch (p); in der Ecke ein Ofen (q') und freistehend ein Heerd (q'').

Schreibzimmer und Bibliothek. An die Nordseite des Presbyteriums stösst das Schreibzimmer (H) mit einem grossen Tisch (p) in der Mitte und 7 kleinen (p') zwischen den Fenstern (t). Im obern Stockwerk ist die Bibliothek.

Klostergebäude. Kreuzgang. Wir betrachten nun die Anlage der an der Südseite der Kirche gelegenen Klostergebäude, welche zur Clausur gehören. Hier ist zunächst der grosse Kreuzgang (O P), welcher durch eine Galerie halbkreisrunder Arcaden und vier dergl. Thüren (v) (die hier wie vieles was senkrecht stehen soll in horizontaler Projection angegeben sind) mit einem eingeschlossenen Garten in Verbindung stehen, dessen Mitte ein Seifenbaum (w) einnimmt. Die Abtheilung O des Kreuzgangs, in welcher Sitze (s) angebracht sind, wurde als Capitelsaal benutzt. (Hic pia consilium pertractat turba salubre; hier wird von der frommen Schaar heilsamer Rath gepflogen).

Wohnzimmer. Gegen Osten liegt das grosse, gemeinsame heizbare Wohnzimmer der Mönche (Q), zugänglich vom Querschiff der Kirche, möbliert mit Tischen und Bänken, und versehen mit einem grossen Ofen (q'') und dem dazu gehörigen Kamin (q'''). Dies Zimmer hat noch

Wasch- und Badehaus. zwei Ausgänge, davon der eine in das Wasch- und Badehaus (R), der andere in einen grossen Raum (S) zu den Abtritten (y) führt, wo Tische (p) stehen und eine Laterne (y')

Schlafzimmer. angebracht ist. Im Stockwerk über dem Wohnzimmer ist das Schlafzimmer mit den Betten.

Speisesaal. Aus der Südseite des Kreuzganges führt eine Thüre (v') in den Speisesaal (T). Hier stehen lange Tische (p) und Bänke (s), dessgleichen ein Pult k'' für den Vorleser und ein Tisch nebst Bank (p' und s') für etwaige Gäste. Bei r' steht ein Schrank für Tafelgeschirr. Hier (bei v') ist der Eingang zur Küche (U) mit einem grossen und mehren kleinen Heerden etc.

Keller. An die Westseite endlich des Kreuzganges stösst der Keller (V) mit kleinen und grossen Fässern für Wein und Bier.

Sprechzimmer. Daneben ist das allgemeine, rings mit Bänken (s) versehene Sprechzimmer (R') mit dem Aus- und Eingang der Clausur; und in gleicher Flucht das Zimmer des Armenpflegers (19) mit einem Ofen. Weiterhin aber der Eingang zur Kirche für sämmtliche Kloster-Dienerschaft (10'').

Gasthaus der Armen. In dieser Gegend steht das Gasthaus für die Pilger und Armen (W) mit der Inschrift: Hic peregrinorum laetetur turba recepta (hier finden die Fremden freundliche

Aufnahme). Die vier Flügel dieses Gebäudes schliessen einen Hofraum ein, in dessen Mitte ein kleines Lusthaus (13) steht. An den Wänden des Hofes stehen Bänke (s). Ein Speisezimmer findet sich nicht, auch kein heizbarer Raum in diesem Gasthaus, selbst die Abtritte mangeln. Es hat zwei Vorzimmer (15 und 15′), zwei Aufenthaltszimmer für die Aufwärter (14), zwei Schlafzimmer (16. 16′) aber ohne Betten, eine Kammer (17) und eine Speisekammer. Durch einen Gang ist dieses Gasthaus in Verbindung mit einer Bäckerei und Brauerei, worin sich Backofen, Mulden, Kessel etc. befinden, und abgesonderte Räume für das Netzen des Mehles und für die Kühlgefässe der Brauer.

Bäckerei und Brauerei.

An der Nordseite der Kirche unmittelbar liegt noch eine Flucht von Zimmern, deren Bestimmung durch anderweitige Kloster-Einrichtungen gegeben ist; davon wir die Bauanlage in unsre Bildtafel des beschränkten Raumes halber nicht mit aufnehmen konnten. Am Nordwestende der Kirche liegt die Wohnung des Pförtners, sein Wohnzimmer (q) mit einer Thür nach der Kirche und einer andern nach einem Corridor (11), und sein Schlafzimmer (8) mit einem Abtritt.

Pförtnerwohnung.

Aus dem Corridor führt eine Thüre in das Gasthaus der Vornehmen und Reichen (5′), das mit heizbaren Zimmern, Schlafstätten, einem grossen Speisesaal und sonstigen Bequemlichkeiten, auch mit Pferdeställen versehen ist, und zu welchem eine eigne Küche, Vorrathskammer, Bäckerei und Brauerei gehören.

Gasthaus der Reichen.

Ferner finden wir bei 6 und 7 die Wohnung des Schuldirectors, durch den Corridor 12 mit der Schule (5)″ in Verbindung, für welche 12 Zimmer um einen viereckigen Hof herumgelegt sind. Dann folgen zwei Zimmer (20 und 20′), zur vorübergehenden Aufnahme fremder Klosterbrüder bestimmt.

Schule etc.

Aus dem Querschiff (D) gelangt man durch einen schmalen Gang (2) zu der Wohnung des Abtes, einem zweistöckigen Gebäude, mit offnen Säulenhallen an der Ost- und Westseite, mit einem abgesonderten Gebäude für Küche, Keller, Waschhaus und für das Gesinde.

Abtwohnung.

Die Nordostecke der Gesammtanlage ist für die Heilung und Pflege der Kranken bestimmt. Wir haben auf unserm Plan nur die Küche (U″) und ein Stück vom Badehaus; dazu das Westende der Capelle (z). Das eigentliche Krankenhaus ist ein grosses Gebäude, dessen drei Flügel (mit der Capelle) einen Hofraum oder Garten vermittelst eines offenen Arcadenganges einschliessen; dazu gehört noch eine Apotheke, die Arztwohnung und ein botanischer Garten.

Krankenhaus.

Nordöstlich von der Kirche nimmt den ganz gleichen Raum das Schulhaus der Novizen ein, für welche eine eigene Capelle derart an die Krankencapelle angebaut ist, dass ihre Westmauer zugleich die Ostmauer von jener ist und ihr Altar somit regelrecht in der Ostnische steht. Ihre Küche und Waschhaus sind auf unsrer Tafel bei U′ und R′.

Schulhaus der Novizen.

In der südwestlichen Ecke der Anlage befinden sich sämmtliche Kuh-, Schaf-, Ziegen-, Schweine- und andre Viehställe (mit Ausnahme des Federviehs) zugleich

Viehställe.

Aufenthaltsort des dazu gehörigen Gesindes. Auf unserm Plan ist nur ein Stück von dem Stutenstall (22 und 22').

Handwerker-Wohnungen u. s. w.

Weiter hinauf im Süden wohnen die Handwerker, die Küfer (21) und Drechsler; daran stossen die Fruchtspeicher, die Fruchtdarre, die Stampfmörser, die Handmühlen, die Brauerei und Bäckerei; ferner die Werkstätten der Schneider, Schuster, Sattler, Schwertfeger und Messerschleifer, der Schildmacher, Holzschnitzer, Bildhauer, Gürtler, Gerber, Goldschmiede, Schlosser und Walker; endlich die grosse Dreschtenne und der Geflügelhof mit seinem Wärter. Daran stösst nördlich die Gärtnerwohnung und der Gemüsegarten, und an diesen der Kirchhof (Z).

Kirchhof.

Das Umfängliche dieser Anlage ist erklärlich, wenn man daran denkt, dass Deutschland im J. 820 noch sehr arm an Städten war, und dass ein geistliches Stift, wie das in einer ziemlich unbewohnten und unbebauten Gegend angelegte des H. Gallus, nicht sowohl von vorhandenen Culturmitteln Gebrauch machen als zu Bildung, Gesittung und jeder nützlichen bürgerlichen Thätigkeit Veranlassung werden und den Grund legen wollte.

Ueber den Urheber des Planes fehlen alle Angaben; wohl aber haben wir die brieflichen Zeilen an den Abt, mit denen er seine Zeichnung begleitet, und die zugleich für diese die genaue Zeitbestimmung liefern. Sie stehen auf der Rückseite der Pergamenttafel und lauten: „Haec tibi dulcissime fili Gozberte de positione officinarum paucis exemplata direxi, quibus sollertiam exerceas tuam, meamque devotionem utcunque cognoscas, qua tuae bonae voluntati satisfacere me segnem non inveniri confido. Ne suspiceris autem me haec ideo elaborasse, quod vos putemus nostris indigere magisteriis, sed pocius ob amorem dei tibi soli perscrutinanda pinxisse amicabili fraternitatis intuitu crede. Vale in Christo semper memor nostri. Amen.“ Gotzbert ward Abt 816, und baute die Kirche von 822 bis 829. Da der Verfertiger der Zeichnung ihn als „Sohn“ anredet, so muss er ein höhergestellter Geistlicher gewesen sein.

Die Leitung des Baues (der übrigens durch das Bett der Steinach einige Abänderungen erfahren musste) war den, um ihrer Kunst willen schon vom Reichenauer Mönch Ermenrich hochgepriesenen St. Galler Mönchen Winihard, Isenrich und Ratger übertragen worden.

DIE DOMKIRCHE IN AUGSBURG.

Mit einer Bildtafel.

Der Dom von Augsburg gehört nach seiner äussern Erscheinung nicht zu den besonders beachtenswerthen Baudenkmalen des Mittelalters. Unverbunden stehen alte und neue Theile nebeneinander, alterthümliche Züge sind grossentheils verwischt und Formen der bürgerlichen Baukunst stellen sich tonangebend neben die kirchlichen. Dagegen ist die Anlage des Gebäudes so eigenthümlich und seine Geschichte so reich, dass seiner hier jedenfalls gedacht werden musste.

Geschichte. Die Gründung des Domes wie des Bisthums Augsburg ist in Dunkel gehüllt und wird gewöhnlich in die Zeit der heil. Afra, welche hier im vierten Jahrhundert den Märtyrtod erlitt, hinaufgesetzt. In dem Platze, wo sie steht, will man das Forum der alten römischen Augusta Vindelicorum sehen.

Ein grösseres kirchliches Gebäude, als dessen Erbauer Bischof Zeiso 678—708 genannt wird, muss schon zur Zeit der Karolinger gestanden haben, wenn es auch erst unter Karl dem Grossen durch Bischof Simpert 778 vollendet und geweiht ward. Der Einsturz des östlichen Theiles desselben unter Bischof Luitolf im J. 994 wird als ein entsetzliches Ereigniss gemeldet, nach welchem genannter Bischof einen vollständigen Neubau anordnete, ohne ihn indess ausführen zu können, da er zwei Jahr später starb. Die Weihung desselben erfolgte im J. 1065. Ueber die Beschaffenheit dieses Baues fehlen uns fast alle Nachrichten. Wir wissen nur, dass Bischof Heinrich um 1075 die Thürme und eine Vorhalle („Gräd" von „Gradus") in Osten daran, und sein Nachfolger Embrico an diese um 1077 die Kirche der heil. Gertraud gebaut. Zum Heinrichs-Bau gehören sodann muthmässlich die bronzenen Thürflügel, welche jetzt an einem Eingang der Südseite stehen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war dieser alte Dom eine dreischiffige Pfeilerbasilica, mit flachbedecktem Mittelschiff und zwei Chören; denn es ist nicht wohl anzunehmen, dass der (noch bestehende) „alte Chor" in Westen der einzige gewesen, da der im Allgemeinen unerlässlichen Anlage in Osten kein Hinderniss im Wege stand. Durch eine zweite, bedeckte Halle in Südwesten („die dunkle Gräd") stand der Dom in Verbindung mit einer kleinen Kirche Johannes des Täufers (also einem Baptisterium).

994. 1065. 1075. 1077.

Dieser ältre Dombau, dessen Mittelschiff und westliches Chor nebst Krypta noch erhalten sind, erfuhr bedeutende Veränderungen und Erweiterungen unter dem kunst-
1321. sinnigen Bischof Konrad von Randegg und seinem Nachfolger Marquard von Randegg. An die Stelle der flachen Decke kamen Gewölbe. Neben dem Chor wurde der H. Hilaria eine Capelle angebaut. Die Ostseite des Domes und was daran grenzte, die „Gräd" sammt der Kirche der H. Gertraud, wurden niedergerissen, und ein neues Querschiff nebst Chor und Capellenkranz, in einer Längenausdehnung des bestehenden Mittelschiffes aufgeführt; dazu kamen zwei reichgeschmückte Eingänge in Süden und in Norden. Dieser Bau begann 1321, und wurde von Westen nach Osten allmählich fortgeführt.

Die Gewölbe der alten Kirche und die grossen Portale an der Süd- und Nordseite
1346. waren 1346 vollendet laut der Inschrift am nördlichen (die man früher auch am südlichen gelesen): (A. D.) MCCCXLVI Chunradus. De. Randegg. Custos. Aug. Construxit. Hanc. Januam. Et. Omnes. Testudines. Huius. Ecclesie. Orate. Pro. Eo. Zum Bau des Ostchors
1356. 1410. 1430. wurde 1356 der Grundstein gelegt; 1410 begann man mit den Gewölben und 1430 unter Bischof Peter von Schaumberg war der ganze Bau vollendet, durch den Custos Guerlich, wie eine lange lateinische Inschrift an dem Gesims der Choreinfassung des Weitern besagt.

Nach diesem ward auch an eine Erweiterung und Verschönerung des alten Theiles der Domkirche gedacht, und zwar der Inschrift über einem Seiteneingang der Südseite nach
1484. durch Bischof Johann von Werdenberg, welcher 1484 sein Werk vollendet hatte. An die Stelle des halbkreisrunden Chorabschlusses kam ein polygoner, gothischer; zu den beiden Seitenschiffen wurden deren noch zwei hinzugefügt und ihre Gewölbe nach Wegnahme der bisherigen Umfassungsmauern auf runde Säulen gestellt. Auch kamen neue Chorstühle in den Chor. An die Stelle des Hochaltars im Ostchor, welcher 1431 in Bronze gegossen worden, kam ein neuer von Silber, von Peter Rempfing 1482 begonnen und 1508 von Seld vollendet; mit Flügelbildern von Hans Holbein d. Ae. (1510). Auch an
1406. beiden Thürmen wurden in der Zeit verschiedene Arbeiten vorgenommen, 1406 der nörd-
1488. liche mit Blei gedeckt, 1488 der südliche, welcher schadhaft geworden sein mochte, „ge-
1564. bunden;" 1564 der nördliche ihm gleich hoch gemacht.

Die Modernisierungen des alten, ehrwürdigen Baues begannen unter dem Bischof
1591 Joh. Otto v. Gemmingen 1591 und wurden im grössten Masstab weitergeführt (1656) durch den Bischof Franz Siegmund und seinen Nachfolger Joh. Christoph v. Freyberg. Alle alten Statuen und Reliefs, alle im gothischen Style gebauten Altäre nebst ihren Gemälden wurden entfernt und durch „zeitgemässe" ersetzt; selbst die Bildnisse der Bischöfe, 1488 durch die Meister Kaltenhofer und Thomas gemalt, blieben nicht verschont und wurden an ihrer Statt neue gefertiget. Die Glasmalereien mussten gewöhnlichem Fensterglas weichen; die Lettner wurden abgetragen; die Kanzel gründlich umgewandelt; die ganze Kirche sammt den alten Wandgemälden übertüncht; der Eingang zur (westlichen) Krypta vom Mittelschiff aus wurde zugemauert, und ein Zugang in die Seitenmauer gebrochen; der alte Hochaltar mit seinen Gemälden von Holbein musste einem neuen, „majestätischen" aus Gypsmarmor

mit einem „sehr hübsch gemahlnen Altarstück von Schönfeld" Platz machen (1681); das 1681. Baptisterium, oder die Kirche St. Johannes des Täufers, angeblich noch ein Bau des H. Ulrich von 960, jedenfalls ein Denkmal aus sehr alter Zeit, ward 1689 gänzlich er- 1689. neuert; die 1324—1332 errichtete Capelle der heil. Agnes, die am Eingang des Kreuzganges stand, wurde abgetragen und dafür 1720 mit grossem Pomp eine viel grössere für 1720. ein „Gnadenbild der hochseligen Mutter Jesu" errichtet; u. s. w. So fand denn die neue Zeit beim Volk, bei der Regierung und der Geistlichkeit so wenig Achtung mehr vor für das Alterthum, dass die Gebäude an der Südseite des Domes, die Hallen und Grab-Capellen, die Kirche des H. Johannes mit ihren Beneficiathäusern, die Kirche der heil. drei Könige, die Capelle des h. Johann v. Nepomuk u. A. im J. 1808 niedergerissen werden konnten, 1808. nur um vom Regierungsgebäude aus eine freie Aussicht und für das Militär einen bequemen Exercier- und Paradeplatz zu gewinnen. Was neuerdings für den Dom geschehen, ist allerdings auch mehr ein Zeugniss guten Willens, als eines guten Geschmacks.

Der architektonische Eindruck des ganzen Gebäudes ist, wie gesagt, nicht sehr er- Beschreibung. baulich und nur Einzelnheiten vermögen den Blick zu fesseln. Auf die sehr hohe, und breite, bis auf ein Riesenfenster und eine Zwergthüre leere Querschiffmauer (an der Südseite) folgen die sehr niedrigen, ungleich eingetheilten, ganz schmucklosen Seitenschiffmauern, bekrönt mit (acht) ganz gewöhnlichen Wohnhaus-Zinnen-Giebeln, hinter denen die Satteldächer liegen, womit die Seitenschiffe (bis zur Mittelschiffmauer) überdeckt sind, und welche zugleich die ohnehin kleinen Fenster des Mittelschiffs verdecken. Selbst die leichte Zierde der Bogenfriese fehlt. Die Thürme stehen durch ihre kleinen Mässe ausser Verhältniss mit dem Bau. Einfache, viereckte Mauermassen, mit kleinen halbkreisrund abgeschlossenen Fensteröffnungen versehen, durch drei gewöhnliche Rundbogenfriese in drei Stockwerke getheilt, deren oberstes ein dreitheiliges Fenster mit Zwergsäulen hat, steigen sie bis zum gothischen Kranzgesims empor, und schliessen jede Seite mit einem dreieckigen Giebel, zwischen denen die Dachpyramide sechzehnseitig mit glatten Flächen sich einsetzt. Die Ostseite des Doms könnte wohl durch Höhe und Mannichfaltigkeit wirken, allein die Fenster des Capellenkranzes werden grösstentheils durch die Strebepfeiler versteckt und diese haben, trotz den mit Bildwerk besetzten Blenden, nicht genug künstlerische Durchbildung erhalten, um Wohlgefallen zu erregen. Nur das südliche Portal (J) macht einen über- Portale. raschend schönen Eindruck. Es hat eine hohe, offne von einem Rundbogen überspannte Vorhalle. Der Rundbogen (eine seltne Form für das Jahr 1346!) ist mit einem durchbrochenen Kamm von kleinen Bogen versehen und trägt über sich noch ein Stück Mauerfläche. Diese, sowie die vordern Pfeilerseiten, die Laibung und das Portal nebst dem Giebelfeld desselben sind reich mit Bildnereien bedeckt. Aehnlich ist die Anordnung des nördlichen Portals (J'), nur dass dort die Vorhalle nach oben mit dem Rundbogen abschliesst; jedoch in einer Höhe, dass noch ein grosses Stück Mauerfläche über dem Portal übrig bleibt, welches die Kunst des Bildhauers und Steinmetzen auf sehr anmuthige Weise ausgeschmückt hat. — Von grossem Werth für die Alterthumsforscher ist die

Bronzethüre des alten Doms, welche gegenwärtig den Eingang J''' an der Südseite schliesst. *

Rings um den Ostchor läuft am Fussende eine schmale Platte (x'), jetzt grossentheils überpflastert. Die Strebepfeiler, an denen hier und da Statuen (z. B. des H. Christophorus, des Täufers u. A.) angebracht sind, schliessen mit Zinnen statt mit Fialen; die Winkel aber, die durch sie und die zwischen ihnen liegenden Capellenwände gebildet werden, sind von einer gemeinsamen Mauer umschlossen und in einer Höhe von ungefähr 8 F. überdacht, und bilden kleine, mit den Capellen in Verbindung stehende Kammern (x).

Inneres. Auch das Innere gewährt keinen besonders schönen oder grossartigen Anblick; ist aber nichts destoweniger einer aufmerksamen Betrachtung werth. Durch das Portal J treten wir in das Kreuzschiff der Ostseite (G), das durch das eingebaute hohe Chor (C) unterbrochen und durch die Sacristei-Nebenräume (h') beengt, kaum noch seine ursprüngliche dreischiffige Form erkennen lässt. Es enthält bei a die Capelle des H. Lucas. Treten wir von da in den Chorumgang (G'), so haben wir zur Rechten einen Kranz von Capellen, die aus dem Achteck construiert, mit hohen, von Dreiviertel-Säulen getragenen Spitzbogen nach vornen sich öffnen, und (mit Ausnahme des ersten und letzten) durch je drei Fenster ihr Licht erhalten. Die erste (b) gehört den HH. Martin und Andreas; die zweite (c) der H. Anna (ehedem den HH. Siebenschläfern); die dritte (d) dem H. Conrad; die vierte (e) wurde der H. Gertraud, statt der Kirche die sie dem Neubau opfern musste, gewidmet. In dieser Capelle sind zwei vortreffliche Werke eines unbekannten Bildhauers vom Anfang des 16. Jahrhunderts: ein Gebet am Oelberg aus rothem Marmor von 1517, mit der darauf angebrachten betenden Gestalt des Bischofs Heinrich von Lichtenau, als Grabmal desselben, und die Andacht zum Kreuz mit Maria, Johannes, Andreas und Magdalena neben dem Gekreuzigten, dazu der Gestalt des betenden Bischofs Friedrich v. Zollern als dessen Grabmal von 1505; beide in architektonischer Beziehung eine seltsame Mischung von Gothik und Renaissance. Ein sehr beachtenswerthes Glasfenster mit Darstellungen der Passion aus dem 13. Jahrhundert ist auch in dieser Capelle; darüber ein neues mit der Krönung Mariä nach J. Schraudolph von Ainmüller in München. Die nächste Capelle (f) gehört den HH. Vitalis und Martin, jetzt dem H. Augustin. Hier liegt der Bischof Peter von Schaumberg begraben, unter welchem 1430 das hohe Ostchor vollendet worden. Auf seiner Grabtafel liegt ein steinernes, scheinbar noch mit Fleischresten bekleidetes Todtengerippe. Ihm gegenüber ruht der Bischof Johann von Werdenberg unter seinem steinernen Abbild, einer sehr guten Bildhauerarbeit aus rothem Marmor von 1486. In der Capelle des H. Wolfgang (g) ist die beim Abbruch der „dunkeln Gräd" glücklich gerettete Grabplatte des Weihbischofs Breuning, eine reiche Bildhauerarbeit vom J. 1605.

Chorsacristei. Nun folgt die Chorsacristei (h) mit den anstossenden Räumen (h') für die Paramente, und (darüber) für Fahnen und sonstiges Kirchengeräth.

* In der Abtheilung „Bildnerei" dieses Bandes wird ausführlich von diesen Arbeiten die Rede sein.

Hohes Chor. In dem hohen, von hohen Schranken ummauerten Chor (C) stehen noch die alten Chorstühle, vorzügliches Eichenholz-Schnitzwerk aus dem 15. Jahrhundert. Erhalten ist ferner das Faldistorium (n) oder der Sitzplatz des Amt haltenden Priesters und seiner Leviten, in einer dreitheiligen gothischen Nische, mit Säulen-, Laub- und Mässwerk auf das zierlichste aufgeschmückt. Dagegen sind der Hochaltar (l), ein überaus bunt bemaltes und vergoldetes Schnitzwerk, und der gleich bunte Bischofstuhl (m) ein Kunsterzeugniss der Gegenwart, von A. Sickinger in München. Ueber n und bei n' sind kleine, durch Wendeltreppen zugängliche Tribunen; bei k und k' die Chöre für Orgel und Gesang.

Mittelschiff. Steigen wir nun hinab in das Mittelschiff (B), so bemerken wir an den beiden ersten Pfeilern (o, o') rechts und links der Fürstengruft (i) zwei sehr schöne Tafeln aus der alten Augsburgischen Malerschule, einen Christus mit den Wundmalen, und eine Mutter Gottes nebst der H. Elisabeth. Für die Baugeschichte des Domes aber sind die Pfeiler, Pfeiler. als die Zeugen des alten Baues, von Wichtigkeit. Die Halb- und Dreiviertelsäulen an beiden Seiten mit ihren grottesken Figurencapitälen gehören sammt den Gewölben der Restauration des 14. Jahrhunderts an. Die Pfeiler mit ihren einfachen Kämpfern (s. Fig. aa) deuten mit Entschiedenheit auf sehr frühe Zeiten. Sie sind durch ungegliederte Halbkreisbögen verbunden und haben keine Basen, wenn diese nicht etwa unter dem jetzigen Boden liegen. Die hohe Mittelschiffwand hat über jedem Bogen ein nicht grosses Rundbogenfenster, deren einige noch ihre alten Glasgemälde haben, wahrscheinlicher Weise die ältesten Denkmale dieses Kunsthandwerks in Deutschland. Neben diesen spärlichen Erinnerungen an den Bau des 11. Jahrh. stehen dann an allen Pfeilern Altäre im üppigsten Roccoco-Geschmack des 17. und 18. Jahrh.

Bei h'' ist der Eingang in die Thürme (H); bei p' (neben dem Altar „des heiligen Herzens Jesu") der Eingang zur Sacristei (q), zur Wohnung des Caplans (r), und der Ausgang aus der Kirche. Der Roccoco-Anbau (s) ist eine Capelle des heil. Joseph vom Jahre 1694. — Die äussern Seitenschiffe (E) mit den runden Säulen gehören zu dem Bau von 1484.

Im Kreuzschiff (F), über der Thüre J'', ist ein grosses Fenster mit Glasgemälden aus dem 14. Jahrh., jedoch mit vielen neuen Ergänzungen. Der alte oder Westchor (A), Westchor. wie der östliche mit Schranken umgeben und durch das Kreuzschiff sogar bis ins Mittelschiff geführt, ist an fünf Stellen (i'' und u) zugänglich. Zu beiden Seiten befinden sich geschnitzte Chorstühle aus dem Ende des 15. Jahrh., in der Mitte der (nicht alte, werthlose) Taufstein (w''); in der erhöhteren Chornische der ursprünglich für den Ostchor gefertigte, bronzene Altar von 1431 (w'), welcher, dreitheilig, in der Mitte das Tabernakel enthält für das Allerheiligste, auf den Giebeln die Statuen von Christus am Kreuz, Maria und Johannes, und in den Nischen ehedem Heiligen-Gestalten, die nun verschwunden sind. Die Chornische, gleich dem Mittelschiff dem Bau aus dem 11. Jahrh. angehörig, hat um 1484 ihre jetzige Gestalt erhalten; doch ist darin ein Denkmal der alten Zeit geblieben, der marmorne Bischofstuhl. Bischofstuhl (w), ein halbkreisrunder Lehnsessel, dessen Platte auf zwei scheusslichen,

löwenhaften Thiergestalten ruht. Ein Seitenaltärchen (v) in sehr früher Renaissance enthält vortreffliche kleine Reliefs aus Speckstein, mit der Geschichte Mariä und Christi von 1500 ca. An die Südseite der Chornische stösst die Capelle der H. Hilaria (k) mit der darunter befindlichen, den HH. Andreas und Johann d. Bursner geweihten, im Kreuzschiff bei t zugänglichen Gruft, welche Bischof Konrad von Randegg (laut Inschrift) erbaut und 1326—1329 mit einer Kaplanei versehen hat. Doch erinnert, ausser den Mauern, nichts mehr an diese Zeit. An der Nordseite der Chornische liegt die Sacristei (y).

Krypta. Aus dem nördlichen Kreuzschiff (F′) gelangt man bei z hinunter in die jetzt theilweis vermauerte Krypta, welche den ganzen Raum unter dem Chor einnimmt (wie es im Plan durch punktierte Linien angegeben ist). Sie ist vierschiffig und hat eine (jetzt) sehr schmale, halbkreisrund abgeschlossene Chornische. Diese ist tonnenartig gewölbt; der Hauptraum hat Kreuzgewölbe. Die Halbsäulen der Chornische (bb) sind sehr roh; das Würfelcapitäl nähert sich sehr dem einfachen Kämpfer, die Basis ist eine runde Platte. Ganz ähnliche Säulen kommen auch im Hauptraum der Krypta vor, andre nur mit Kämpfern, wieder andre, deren Würfel durch dreieckige Abschnitte Trapezflächen erhalten oder concav abgerundet sind; dabei aber auch solche, wie cc, von einigermassen durchgebildeter Form, die, wie ein kleines Fenster mit einer Zwergsäule und zwei Rundbogen an der Südseite, dem 12. Jahrh. anzugehören scheinen. Die Länge der dicken Säulenschäfte beträgt etwa 2½ F.

Schneidercapelle. Aus dem Kreuzschiff (F′) führt ein Ausgang (tz) ins Freie; daneben ist der Eingang in die s. g. „Schneidercapelle" (1. mit der Sacristei 2.), in welcher die einzeln stehende Säule von der Form der Kryptensäulen auf ein hohes Alterthum schliessen lässt. An das äussere nördliche Seitenschiff E′ stösst die einem Gnadenbild der Mutter Gottes im J. 1720 errichtete Capelle (3) und die ebenfalls ganz moderne Kreuz- oder Geisselungscapelle (4).

Kreuzgang. Durch die Thüre 5 kommt man zur Wohnung des Kirchendieners (6) und in den Kreuzgang. Dieser rührt in seiner jetzigen Gestalt, mit seinen netzförmigen Gewölben, seinem Fenstermasswerk von spätester Gothik, seinen schweren, ungegliederten Mauermassen zwischen den Fenstern aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrh. her. Seine Wände sind mit grössern und kleinern Grabdenkmalen ganz überdeckt, darunter manche bis ins 13. Jahrh. zurückreichen. Der Kreuzgang umschliesst einen Rasenplatz (L), in welchem ein Holzschuppen (7) steht und eine Versetzgrube für die Tagwasser (8) angebracht ist. An der Westseite steht ein Wohngebäude (9) und die St. Katharinen-Capelle (10), welche der Domprobst Konrad von Rechberg um 1300 als Familiengrabstätte erbauen, und der Chorherr Ulrich Sigmayr um 1564 hat erneuern lassen.

DER DOM ZU REGENSBURG.

Mit sechs Bildtafeln.*

Kirchen haben so gut ihre Sagen wie Burgen und Berge, und die Tradition macht dieselben Ansprüche bei ihnen wie bei den Lehren, die darin verkündet werden. Die Verbreitung des Christenthums in Regensburg fällt in das sechste Jahrhundert, und in diese Zeit versetzt die Ueberlieferung das kirchliche Gebäude, das noch heute unter dem Namen des „alten Domes“ wohlerhalten an der Ostseite des neuen steht und vom Kreuzgang aus zugänglich ist. Die höchst einfache Anlage desselben und so manche Baueigenthümlichkeiten hochalterthümlichen Aussehens, die sich sonst nicht wieder finden, haben der Ueberlieferung Glauben verschafft, selbst bei Männern von Fach, bis in neuester Zeit durch die scharfsinnigen Untersuchungen des Hrn. v. Quast (D. Kunstbl. 1852) Glauben und Ueberlieferung in Frage gestellt worden sind.

Der alte Dom in Regensburg wird als „Basilica S. Stephani“ bereits im zehnten Jahrhundert in Urkunden aufgeführt. Hier fanden die grossen Kirchenfeierlichkeiten statt, obschon der Sitz des Bischofs in der Abtei St. Emmeram war. Ob er im Brande von 891 Schaden gelitten, oder gar zerstört worden, wissen wir nicht.

Das noch bestehende Gebäude, von welchem wir auf Bl. 1 den Grundriss (Fig. 1) und die Innenansicht der Nordwand nebst der Chornische und einem Stück der Empor (Fig. 2) geben, hat zur Grundform ein aus zwei Quadraten zusammengesetztes Rechteck von 22 F. Breite und 42 F. Länge im Lichten; jedes Quadrat ist vom andern durch Wandpfeiler von 4 F. Breite und 20 F. Höhe getrennt und mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe ohne Grate überspannt. In die Umfassungsmauer sind an der Nord- und an der Südseite je vier Nischen (von etwa 26 F. Höhe und $6\frac{1}{2}$ F. Breite) mit muschelförmiger Ueberwöl-

* Taf. 1. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. vom alten Dom; 6. 7. 8 von S. Emmeram; 9. 10. vom Obermünster; 11. Vorhalle von S. Emmeram; 12. 13. 14. Grabcapelle im Kreuzgang des Domes. — Taf. 2. Der Grundriss des Domes. Fig. 1. 2. Ornamente; 3. Grundriss des Fensters über *a* des Grundrisses; 4. Durchschnitt eines Chorfensters. — Taf. 3. Längendurchschnitt des Domes. — Taf. 4. Aufriss der Westfront. — Taf. 5. Querdurchschnitt des Innern gegen Westen. — Taf. 6. Querdurchschnitt des Innern gegen Osten. — Benutzt wurden Zeichnungen von dem Hrn. Insp. Rauer und Werkmeister Capeller in Regensburg, sowie von mir; ferner das Werk von Popp und Bülau: Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, und die Abbildungen v. Quast's im D. Kunstbl. 1852.

bung eingelassen; eine grössere derartige Nische nimmt die Ostseite ein, und deren zwei mit den (ehemaligen) Eingängen sind an der Westseite. Schlanke Wandpfeiler scheiden die Nischen. In der Mitte zwischen den beiden westlichsten derselben ist ein freistehender Pfeiler angebracht, von welchem nach Norden, Süden und Westen Bogen geschlagen sind, die vermittelst kleiner Kreuzgewölbe eine Empor tragen. Die Fenster zeigt unsre Bildtafel nach der ursprünglichen Anlage je eines über einem Nischenpfeiler; (jetzt sind sie in den Nischen angebracht). In der Chornische steht ein Altar. Es ist ein länglich viereckter, 7 F. 2 Z. langer, 4 F. 7 Z. breiter und 3 F. 7 Z. hoher ausgehöhlter Stein; darein sind gegen das Fussende auf höchst eigenthümliche Weise Fenster eingemeisselt, oben halbkreisrund geschlossen, mit Kreuzstöcken, die Füllungen mit runden Löchern durchbohrt, acht an der Vorder-, je eines an jeder schmalen Nebenseite, nahe der vordern Ecke; eine Anordnung, die auf die Vermuthung führt, dass im Innern des Altars ehemals ein heiliger Leichnam aufbewahrt gewesen; und welche übrigens — soviel bekannt — die einzige ihrer Art ist.

Von sonstigen Bauformen finden sich in dem Gebäude keine als die Pfeilercapitäle, deren einfache, aber von Verstand und Schönheitsgefühl zeugende Profilierung auf eine vertraute Bekanntschaft des Baumeisters mit dem Alterthum schliessen lässt, wie unsere Bildtafel zeigt, wo unter Fig. 3 ein Nischenpfeiler-Capitäl, und unter Fig. 4 eines der Emporpfeiler wiedergegeben ist.

Hauptsächlich diese Bauformen sind es, an welche H. v. Quast seine Bestimmung über das Alter des Gebäudes knüpft. Zwar gesteht er ihnen bereitwillig den Charakter hoher Alterthümlichkeit zu, wie er an Gebäuden vor dem elften Jahrhundert vorkommt, stellt aber vorerst die Bedeutung des Gebäudes als „alter Dom“ in Abrede und findet sodann in der Uebereinstimmung mit den Bauformen eines beglaubigten Gebäudes aus dem elften Jahrhundert den sichern Anhaltpunkt für die Bauperiode des „alten Domes“. Das bezügliche Gebäude ist die Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg, deren Erbauung unzweifelhaft um 1050 stattgefunden, und die nicht nur in der eigenthümlichen Anordnung von Thüren innerhalb Nischen, sondern vornehmlich in den Profilen der Pfeilercapitäle (wie man bei Fig. 6 unsrer Bildtafel sieht) eine so auffallende Uebereinstimmung mit dem „alten Dom“ zeigt, dass auch an einer Gleichzeitigkeit beider Bauwerke nicht zu zweifeln wäre. Gleichzeitig mit der Vorhalle nimmt v. Quast die westliche, dem H. Wolfgang gewidmete Krypta an, deren Wandpfeiler-Capitäle (Fig. 8) wiederum ein ganz ähnliches Profil zeigen (was sich inzwischen nur auf die Hohlkehle bezieht, die hier so wenig, wie bei Fig. 4, zurückgezogen ist). Zugegeben indess, dass die angezogenen Profile gründlich übereinstimmen, so scheint mir doch die gezogene Schlussfolgerung für die Gleichzeitigkeit beider Bauwerke nicht so beweiskräftig, dass sie eine entgegengesetzte Annahme (die eingestandener Massen nichts Unmögliches oder Unwahrscheinliches enthält) zu Boden schlagen kann. Ein einzelnes Beispiel entscheidet nichts; erst wenn die Capitäl-Profilierung von Fig. 6 als im elften Jahrhundert herrschend, frühern Zeiten aber durchaus widersprechend dargethan wäre, würde die Beweis-

führung Kraft haben. So aber steht der Annahme, dass der Baumeister von St. Emmeram sich den alten Dom zum Muster genommen, nichts im Wege, zumal er wirklich die Hauptkirche, „Basilica S. Stephani"* war, und Verschiedenheiten zwischen den Capitälen stattfinden, die für Fig. 6. wegen des hinzugefügten Rundstabes auf eine spätere Zeit hindeuten. Sonderbarer Weise wiederholt sich der Fall an beiden Gebäuden noch einmal. Die westliche Krypta von St. Emmeram ist (nach v. Quast) gleichzeitig mit der Vorhalle der Kirche; nur die Säulen, die ihr Gewölbe tragen, zum Theil rund, zum Theil achteckig, gehören einer Veränderung des 12. Jahrhunderts an. Fig. 7 gibt eine solche Säule. Nun gehe man nach dem alten Dom, und betrachte die Eingangsthüre im Kreuzgang! (Fig. 5.) Hier hat man bei einer Veränderung die mit der alten Thüre vorgenommen worden, für einen höhern, vorgesetzten Bogen eine Säule, die Zug für Zug mit denen der Krypta von St. Emmeram übereinstimmt. Aber nicht genug! Der Capitälaufsatz stimmt nicht nur im Charakter mit den ältern der Vorhalle überein, sondern er ist eine genaue Wiederholung des Pfeilercapitäls (Fig. 4) vom alten Dom. Hier hätten wir also wirklich, was ich nur als Möglichkeit annahm: spätere Nachahmung oder Copie einer ältern Form.

Wie bedenklich aber es überhaupt sein dürfte, das Alter eines Gebäudes nach der Form von Gesimsprofilen bestimmen zu wollen, davon nur noch ein Beispiel aus Regensburg! Die Kirche von Obermünster ist von der Königin Hemma, Gemahlin Ludwigs des Deutschen, 831 gegründet worden. Sie enthält Bautheile, wie z. B. die Mittelschiffpfeiler, (Bl. 1. Fig. 9), deren unübertreffliche Einfachheit an ganz primitive Kirchenzustände erinnert. Im Glockenthurm aber, der, nach italienischer Basilikenart, in einiger Entfernung von der Kirche steht, glaubt man auf den ersten Anblick ein altes Römerwerk vor sich zu haben, von so reinem Schnitt und fester Fügung sind seine gewaltigen Quadern, so imposant ist der von nur fünf Hausteinen überwölbte Eingang (Fig. 10). Sein Gesimsprofil aber ist so sehr belebt und reich, dass man es gern in eine sehr späte Zeit verweisen würde, wollte es der Thurm mit seiner Maurertechnik nur gestatten. H. v. Quast glaubt für beide Baukörper nicht an die Herkunft aus dem neunten Jahrhundert, gesteht ihnen aber das elfte zu, also die Zeit der Vorhallennischen von St. Emmeram und die vermuthete des alten Domes. Aber wie gross ist die Verschiedenheit der Profilierungen, und zwar bei einander nahgelegenen Gebäuden derselben Stadt!

Geschichte des Doms.

Um nun auf den alten Dom zurückzukommen, so hat derselbe mancherlei Schicksale erfahren durch Brand und Verheerung. Von letzter Entscheidung für ihn war ein Zerwürfniss zwischen den Bürgern und ihrem Bischof Albert I. In dem Streit zwischen Staat und Kirche hielt die Stadt zum Kaiser. Die Bürger geleiteten Friedrichs II. Braut am 26. Oct.

* Ubi cum praesul beatus Wolfgangus apud S. Petrum esset susceptus ac Vigiliarum Missarumque celebrationibus Deo foret commendatus, in Basilica S. Stephani protomartyris, ut vivens praeceperat, pontificalibus infulis in quibus consecratus erat, induebatur; tunc cum magna reverentia sustollentes corpus beati viri transportabant illud ad ecclesiam Christi martyris Emmerami ibidem magnifice et honorifice sepultus est. (Arnold de S. Emmeramo Lib. II. apud Canis. ed. ant.)

1250. 1250 durch ihr Gebiet, wofür sie von ihrem Bischof Albert überfallen und gefangen gesetzt wurden. Rache dafür nahmen König Konrad und Herzog Otto von Bayern-Landshut und verwüsteten Bisthum und Dom. Da beschloss Bischof Albert einen Neubau des Doms, „der dem Zeitalter entsprechen" sollte; und hiermit beginnt die Geschichte des jetzigen Prachtbaues, davon wir möglichst ausführliche Mittheilung machen wollen.

Das erste Ablass- und Bittschreiben zu Gunsten des Neubaus ist vom Jahre 1250; der 1254. Hauptaltar konnte schon am 30. Juni 1254 eingeweiht werden. Unterm 13. Aug. desselben Jahres ertheilte Papst Innocenz gleichfalls einen Ablass für diesen Bau. Allein ein Brand zerstörte das begonnene Werk. Darauf beschloss Bischof Leo Tundorfer im Jahre Neubau 1273. 1273 einen grossen Neubau zu Ehren der heil. Dreifaltigkeit, der heil. Mutter Gottes und des heil. Petrus, wahrscheinlich nach dem grossen Brande im April d. J. Noch im selben Monat, am 23. April, wurde der Grundstein gelegt; Papst Gregor X. verkündete einen allge- 1274. meinen Ablass zu Gunsten des neuen Domes und schon im Juli 1274 konnten Chor und Choraltar eingeweiht werden. Beigesteuert haben vornehmlich die Zande, Bürger von Regensburg, deren Wappenschilde (dreigeschwänzte aufsteigende Löwen) noch jetzt in den Chorfenstern glänzen; der erste Baumeister hiess Ludwig, war ein angesehener Bürger aus den Rathsgeschlechtern von Regensburg und starb um 1306.

Bischof Leo starb zu Wien 1277 und liegt im Dom zu Regensburg begraben. Sein Nachfolger, Heinrich Graf v. Rotteneck (gest. 1296) scheint den Bau bis zu dem damals noch stehenden St. Johannes-Chorstift fortgeführt zu haben. Dieses Stift nebst mehren daran gebauten Capellen und Häusern musste niedergerissen werden, ehe an Ausführung des ursprünglichen Planes gedacht werden konnte.

Bischof Konrad, gest. 1313, hat sich darauf beschränkt, dem Neubau einige Glasfenster zu schenken; dagegen erwies sich dessen Nachfolger, Nicolaus v. Stachowitz (gest. 1340), besonders thätig am „newen paw im thum." Unter ihm arbeiteten Meister Albrecht als Baumeister, Meister Luch als Steinmetzmeister und Meister Heinrich 1325. als Zimmermeister. 1325 wurde die Niederreissung von vier Häusern beschlossen, die im 1341. Wege standen; und 1341, unter Bischof Heinrich v. Stein, geschah dasselbe mit der St. Nicolaus-Capelle. Steinmetzmeister des Doms war 1355 Wolfhard und sein Gehülfe hiess Friedrich. — Mit Heinrich regierte zugleich, aber im Zwiespalt, Bischof Friedrich, Burggraf von Nürnberg, der indessen das Vermögen des Domes verschlenderte und nichts für den Dombau that.

1365—1381. Von 1365 bis 1381 war Konrad v. Haimberg Bischof; unter ihm wurde das Johannes-Stift mit den angrenzenden Capellen und Häusern niedergerissen für den Dombau, an welchem thätig waren Heinrich der Zehentner als Werkmeister, Marquard der Zimmermeister, Ulrich der Symbel, Steinmetzmeister; auch wohl Meister Dietrich der „Steinmaizzel," der übrigens schon 1340 genannt wird; Berthold der Steinprech. Unter Bischof Theodorich v. Abensberg (gest. 1383) geschah nicht viel für den Bau; 1409. unter seinem Nachfolger aber, Bischof Johann v. Moosburg (gest. 1409), wurde der

südliche Giebel aufgeführt. Nur war das Leben dieses Kirchenhirten durch ein üppiges Hofleben und durch Zuchtlosigkeit des Capitels übel ausgezeichnet. Freilich wollte es das Glück, dass des Bischofs Finanzminister, der Generalvicar Domherr Petrus Reymago, sich des Dombaues mit besonderem Eifer annahm, so dass an einer Stelle gefördert, was an der andern verabsäumt wurde. Unter ihm waren (1395) „Liebhard der mynnaer Tvmmaister, Markhart der statt Werchmaister;" 1399 Heinrich Dürrnstetter Dom-Werkmeister. Das Domportal mit allen Bildnereien daran stiftete um ungefähr dieselbe Zeit der Bürger Gamered der Sarchinger zu Sarching (gest. 1395); wesshalb auch sein 1395. Wappen daran angebracht ist.

1404 stiftete der Weihbischof Seyfried einen Hauptaltar mit Giebeln und Fialen 1404. (der inzwischen um 1620 aus der Kirche für immer verschwunden ist). In die Regierungszeit des Bischofs Albert des Stauffers (1410—1421) fällt der Anfang des nördlichen 1410—1421. Thurmbaues, wobei ausser den zuletzt genannten Meistern noch Steinmetz Hanns genannt wird, dessen Grabstein von 1460 im Kreuzgang sich vorfindet. Von 1421 bis 1428 unter Bischof Johann v. Streitberg geschah wenig am Dombau; unter Konrad v. Soest (1428—1437) wurde das zweite Stockwerk des nördlichen Thurmes zu Stande ge- 1428—1437. bracht, so dass 1436 die Glocken darin aufgehängt werden konnten. Eine derselben rührt vom Bischof Nicolaus (gest. 1340) her und hat die Umschrift: Sanctos collaudo. Tonitrua fugo. Funera claudo. Der Heiligen Ehr. Des Domes Wehr. Der Todten Mähr.

Gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts hatten die Ablassbriefe ihre Wirkung derart verloren, dass man 1493 den nördlichen Thurm auf seiner jetzigen Höhe lassen musste 1493—1496. und 1496 noch am dritten Stockwerk des südlichen Thurmes baute.

Um 1482 war der Domherr Joh. Geginger erster Dombaumeister mit Matthias Roritzer, dem Verfasser des Buchs „Ueber der Fialen Gerechtigkeit und die Construction der Wimperge." Unter ihnen wurde 1482 die Westfront bis zum Giebel aufgeführt 1482—1486 und 1486 mit dem Eichelthurm gekrönt. 1501 war Wolfgang Roritzer Steinmetzmeister 1501. und „Thummaister." Seine Thätigkeit erstreckte sich vornehmlich auf den Kreuzgang und dessen verkünstelte Fenster; er endete aber den 12. Mai 1514 auf dem Schaffot, wozu er als „Prinzipal-Radlführer" eines Volksaufstandes gegen die Stadtobrigkeit verurtheilt worden.

Die Gewölbe im Schiff der Kirche wurden unter Bischof Albert 1618 vollendet, 1618. die jetzigen Nothdächer der Thürme aufgesetzt und im Innern mit Altären, Stufen und Balustraden, Zusätze im Roccocco, angefangen, 1634 aber wurde der Bau gänzlich eingestellt. 1634 1684 wurde eine allgemeine Reparatur im Zeitgeschmack vorgenommen, die sich sogar bis 1684. auf die Kirchthüren erstreckte. In den Jahren aber 1834—1838 wurde auf Befehl des 1834—1838 Königs Ludwig eine Herstellung im Sinne der alten Kunst durch Fr. v. Gärtner ausgeführt, wobei alle Zuthaten des 16., 17., 18. Jahrhunderts entfernt, die alten Altäre soviel möglich her- und an ihren alten Platz gestellt, die Kirche mit neuen Glas- und Altargemälden ausgestattet, die Galerien im Innern vollständig ausgebessert wurden.

Der Dom von Regensburg ist nach seiner Anlage, nach seinen Verhältnissen und Beschreibung.

Formen, so wie in der einheitlichen Durchführung von so eigenthümlicher und überwältigender Schönheit, dass ich nicht wüsste, welches gothische Gebäude ich für rühmenswerther erklären sollte. Papst Pius VI. schreibt in einer Bulle von 1793 an das Domstift: „Ecclesia Ratisponensis magnificentia structurae et qualitate fere omnes Germaniae majores ecclesias exsuperat." * Kaiser Leopold äusserte auf der Durchreise durch Regensburg am 19. Oct. 1791 gegen die ihn aus dem Dom begleitenden Domcapitularen, „dass er eine der altdeutschen Kathedrale von Regensburg vergleichbare Kirche noch nicht gesehen." Solche Urtheile aus einer Zeit, welcher die Gotbik der ärgsten Barbarei gleich galt, bezeugen dem Dom die Gewalt seines Eindrucks mehr als die Lobpreisungen und Entzückungen der unsrigen, die fast unbedingt für die Kunst des Mittelalters eingenommen ist.

Grundriss. Der Grundriss des Domes (Bildtafel 2) zeigt uns die Anlage einer dreischiffigen Basilica von 276 Rh. F. Länge, 114 F. Breite im Lichten; einen dreifachen polygonen Chorabschluss in Osten, mit einem die Nebenchöre um 50 F. in der Länge nach Osten übertreffenden, und ebenso um 50 F. nach dem Mittelschiff sich erstreckenden Hauptchor (a. b). Von der Breite des Gebäudes kommen 48 F. auf das Mittelschiff (d), 33 F. auf jedes Seitenschiff (e. e'). Das Querschiff (c) ist nur 44 F. breit; die Entfernung aber seiner Pfeiler unter einander beträgt auch 44 F., während die Pfeiler des Mittelschiffs nach der Länge nur 27 F. auseinander stehen. Dieser Pfeiler sind zweimal drei grosse und zweimal drei kleinere; die erstern zur Unterstützung der Thürme und der weiter gesprengten Gewölbe des Querschiffes. Im Osten der beiden Nebenchöre liegen die Sacristeien (g. h), beide vom Hauptchor aus zugänglich. Nebenbei (bei c und c') führen Wendeltreppen zu den innern und äussern Galerien des Domes. Ausser den drei Eingängen an der Westseite (f. n und n') hat die Kirche noch deren drei an der Südseite (i. i'. i'') und zwei an der Nordseite (k. k'). Zwischen beiden letztern führt eine Wendeltreppe (l') zu den Galerien. Ueber den beiden westlichsten Abtheilungen der Nebenschiffe erheben sich die Thürme, auf verstärkten, aber nicht nach aussen vortretenden Grundmauern. Bei m und m' führen Wendeltreppen zu ihnen empor. Im Mittelschiff und den Seitenschiffen stehen bei p. q. r. s und v. alte Altäre, die einzigen von vierunddreissigen, welche die Restauration von 1838 übrig gelassen. Bei t steht die Kanzel, bei w ein Brunnen, eine der seltensten Anlagen im Innern einer Kirche.

Westseite. Was nun schon am Grundriss wohlthuend auffällt, die überwiegende Breite des Mittelschiffs gegen den die Breite eines Seitenschiffs nicht überschreitenden Unterbau der Thürme, das tritt in voller Schönheit und mit ganzer Entschiedenheit am Aufriss der Westseite (Taf. 4) zu Tage. ** Um ein volles Viertel übertrifft die Breite der mittleren Abtheilung jeden der Seitentheile, so dass die Wucht des Gebäudes in der Mitte liegt und der Körper nicht, wie das so leicht und so oft geschieht, von seinen Gliedmassen erdrückt wird. Ueberhaupt zeigt sich hierbei das aufstrebende Princip der Gothik in einer Weise gemässigt, dass ungeachtet

* Andr. Meyer Thes. nov. IV. 623.

** Ich habe auf der Bildtafel, die ja keine malerische Ansicht gibt, die geschmacklosen Nothdächer weggelassen, um nicht zu einem kleineren Massstab gezwungen zu sein.

der vielen Perpendicularen und der überhöhten Flächen doch eine grosse, der antiken Kunst verwandte Ruhe das Ganze beherrscht, den Eindruck bestimmt. Und wiederum, wo etwa die Massen zu sehr ins Gewicht zu fallen drohten, da wird durch senkrechte Theilung, wie in der Mitte, oder durch reichere Entwickelung des Ornamentes vorgebeugt. Vor allem aber scheint mir die einheitliche Wirkung der Antlitzseite des Domes von einer überaus klaren und zwar mit Freiheit, aber doch folgerichtig durchgeführten Dreitheilung des Ganzen auszugehen.

Betrachten wir unsre Bildtafel, so haben wir diese Dreitheilung in drei Haupt-Vertical- und drei Haupt-Horizontalmassen. Ein alter Plan zur Vollendung der Thürme existiert nicht; * allein ein Blick auf den Aufriss genügt, um zu sehen, dass bei der Gesammtfaçade die untere Abtheilung bis zur Basis des Giebels, die zweite bis zur Basis der Thurmpyramiden reichte und die dritte die letztern einnehmen musste.

Diese Dreitheilung wird aber noch weiter nach dem alten Pyramidalsystem dahin ausgebildet, dass sich immer zwei schmälere, niedrigere Abtheilungen mit einer breiteren, höhern gruppieren. Eine solche Gruppe bildet das Hauptportal mit den Blenden zu beiden Seiten; ferner das ganze mittlere Portalfeld bis zur Galerie mit den Seitenthürflächen ohne die Fenster; ferner diese Flächen nebst den Fenstern mit der mittlern Abtheilung bis zur zweiten Galerie; ebenso die beiden untern Thurmstockwerke mit der Mitte nebst dem Giebel; ja diese Anordnung ist bis in das Einzelne, bei Fenstern, Masswerk, Giebeln, Fialen und Ornamenten mit Genauigkeit, aber ohne steifen Zwang durchgeführt. Zur Steigerung aber des überaus schönen Gesammteindrucks trägt der Umstand wesentlich bei, dass der ganze Bau auf einem 12½ F. hohen und ebenso breiten Untersatz ruht, so dass zu allen Eingängen mehr oder minder breite Treppen empor führen, und man auf einem erhöhten Umgang, der selber durch die Strebepfeiler hindurchgeführt ist um den Dom gehen kann.

Hauptportal.

Von hoher und vielleicht einziger Eigenthümlichkeit ist das Hauptportal in der Mitte der Westseite. Der Eingang hat zwei Oeffnungen, durch einen Pfeiler (Taf. 2 Fig. f) getrennt. In der Thürlaibung sind an jeder Seite drei grosse Hohlkehlen und darin sechseckige Postamente eingeschoben, auf denen in der Höhe der senkrechten Laibung Statuen stehen. Der Baldachin darüber dient andern Statuen zum Untersatz, ein System das sich durch die ganze Thürüberwölbung wiederholt. Vor dem Eingang ist ein dreieckiger Vorbau errichtet, indem von jeder äussern Thürseite (S. den Grundriss auf Taf. 2) ein Bogen nach einem in der Flucht des mittlern Thürpfeilers freistehenden grossen Pfeiler geschlagen ist. Dieser ist von länglich-viereckter Form, in seinen Hohlkehlen gleichfalls mit Statuen besetzt, und endet (S. Taf. 3) in eine reiche Fiale. Ueber den Bogen aber zieht sich ein vielgegliedertes Gesims mit einer überaus reichen, durchbrochnen Galerie hin.

Thürme.

Auffallend ist der Unterschied der beiden Thürme, des einfachern südlichen von dem

* Die beiden Pläne im Regierungsgebäude gehören andern Kirchen an und dem 15. Jahrh., der Plan aber in der Sammlung des historischen Vereins ist ein Project aus dem 17. Jahrh.

auf das mannichfachste ausgestatteten nördlichen, so dass sogar die beiden Portale nicht von gleicher Grösse sind; ein Umstand der seinen Erklärungsgrund in der Geschichte des Baues, in dem grössern oder geringern Eifer der Bauherren findet, sowie in der frühern Anlage des südlichen; davon wir noch eine charakteristische Einzelheit mittheilen in dem Grundriss eines der Fenster über dem südlichen Eingang an der Westseite (Blatt 2 Fig. 3). Dazu kamen auch die verschiedenen Ansichten verschiedener Baumeister, denen zufolge auch einmal, wie am südlichen Thurm, ein früherer Plan gradezu verlassen und einem Giebel seine Spitze verweigert wurde. Mässwerk ist nicht gespart worden, selbst Mauerflächen wurden damit vielfach verziert. Wenn dabei nicht ein und dasselbe Formensystem durchgeführt ist, so liegt das an der Dauer des Baues, der die Umwandlungen des Geschmackes während zweier Jahrhunderte erlebte und an sich erfuhr.

Bildnerzien. Dass sich die Baukunst für den Schmuck ihrer Domfaçaden nicht mit Fialen, Galerien, Mäss- und Laubwerk begnügte, sondern die Bildnerei zu Hülfe rief, ist bekannt. Am Dom zu Regensburg durfte sie um so weniger fehlen, als hier eine Bildhauerschule in Thätigkeit war, die — wie wir gezeigt haben, Bd. III. Bildnerei p. 1—6 — nicht erst Versuche anzustellen hatte. Leider tritt die Conception zu dem bildnerischen Schmuck der Regensburger Domfaçade nicht ganz deutlich hervor, da die Verwitterung manche Statuen und Reliefs unkenntlich und somit unerklärlich gemacht. Ein Faden aber wird sich doch auffinden lassen.

Am Thürpfeiler steht Petrus in zweifacher Beziehung, als Patron des Domes und als Thürhüter des Paradieses, dessen Sinnbild die Kirche ist. In der Laibung haben St. Stephan, Laurentius und andere frühe Blut-Zeugen des neuen Glaubens Platz genommen. In den Hohlkehlen über ihnen sind in kleinen Gruppen alttestamentliche Geschichten dargestellt. Das Giebelfeld aber ist der heil. Jungfrau gewidmet und enthält in drei Abtheilungen übereinander ihren Tod und ihr Begräbniss, dann ihre Krönung im Himmel durch die drei Personen der heil. Dreifaltigkeit. Wir sehen damit die drei Hauptmotive der Dedication des Domes, wie sie durch Bischof Leo Tundorfer festgestellt worden, im Portal ausgesprochen. An den vordern Seitenpfeilern der Laibung und in den daran grenzenden Blenden sind einzelne Statuen angebracht, welche die Verkündigung, den Besuch bei Elisabeth, Magdalena nach der Auferstehung und andere neutestamentliche Begebenheiten vorstellen. An dem grossen Pfeiler aber des Vorbaues stehen die Statuen von acht Aposteln; (die übrigen stehen im Innern des Domes.) In den Giebelfeldern der Seitenportale ist links die Gesetzgebung auf Sinai, rechts die wunderbare Befreiung Petri aus dem Gefängniss in schwer zu erklärendem Parallelismus abgebildet; die Blenden neben den Thüren nehmen spätere Kirchenheilige ein.

Anderes Bildwerk deckt die vordern Flächen der Strebepfeiler. An denen des nördlichen Thurmes unten erkennt man die Anbetung des goldnen Kalbes und die Opferung Isaaks; die Bilder des südlichen Thurmes sind nicht mehr zu erkennen, so wenig als die Bedeutung der auf Bären, Löwen und andern Bestien reitenden Könige zu ermitteln ist, die man höher oben an den Strebepfeilern wahrnimmt.

Das Kreuz in der Mitte des Mittelfeldes bedarf keiner Erklärung; auch wohl kaum das Schifflein am Fuss desselben, das Petrus durch die Wellen steuert. Die Heiligen in den Blenden der Pfeiler und auf Consolen dürften in Beziehung zu einzelnen Wohlthätern der Kirche stehen, und die Verkündigung im Giebel muss als eine mit der ursprünglichen Conception der Façade nicht mehr in Verbindung stehende, müssige Wiederholung angesehen werden.

Seitenansichten. Die Nordseite des Doms ist nicht zugänglich; die Südseite ist nach einer nicht sehr breiten Strasse gerichtet. Sie zeichnet sich durch würdevolle Einfachheit aus, ohne dabei des Schmucks der Fensterumkleidung und der Strebepfeiler ganz zu entbehren. Von vorzüglicher Schönheit ist das Portal (i des Grundrisses), mit einem grossen Spitzbogen, Thürmchen zu beiden Seiten, die nicht die Kanten, sondern die Flächen zeigen. Die Thüröffnung ist durch einen Pfeiler getheilt und wagrecht überlegt. Auf dem mit Hopfen, Epheu und Eichenlaub verzierten Sims ruhen zwei kleine Spitzbögen innerhalb des grossen, der das Portal schliesst, und haben zwischen sich eine fünfblättrige Rosette. In der Laibung treten Dreiviertelsäulen vor, an deren Capitälen das Laubwerk des Simses angewandt ist. Statuen, Krabben und Kreuzblumen mangeln.

Ostseite. Am Chor (Ostseite) stehen die Strebepfeiler im rechten Winkel auf der verlängerten Achse der Gewölbgurte und haben die doppelte Fensterreihe zwischen sich. Die obere aber liegt zurück, so dass ein Umgang unterhalb derselben angebracht werden konnte. Man sieht mit den Chorfenstern zugleich die grossen östlichen Fenster des Kreuzschiffes, so wie die Strebepfeiler, Fialen und Strebebogen, deren Dachrinnen-Ausläufe mit Bestien und andern Speiteufeleien verziert sind. Die pyramidale Verdachung der Fenster durchschneiden die oberen Galerieen, und zu beiden Seiten schiessen die kleinen Thürme empor, welche die Wendeltreppen zu den äussern und innern Galerien enthalten; so dass die Ostseite im Ganzen einen überaus reichen, mannichfaltigen und schönen Anblick gewährt.

Inneres. Für die Betrachtung des Innern stehen uns drei Bildtafeln zu Gebote (Taf. 3 der Längendurchschnitt; Taf. 6 der Querdurchschnitt gegen Osten; Taf. 5 der Querdurchschnitt gegen Westen). Betrachten wir zuerst den Längendurchschnitt!

Längendurchschnitt. Welche Schönheit der Verhältnisse! Welche wohlthuende Ruhe und Harmonie bei so viel Gegensätzen! Welche Mannichfaltigkeit in dieser Gleichmässigkeit! Nirgend Enge bei dem durchgehenden Emporstreben; nirgend Schwerfälligkeit bei den überraschenden Zugeständnissen an das Breitenmass. Die Seitenschiffe sind genau halb so hoch als das Mittelschiff (55: 110), aber viel breiter als halb so breit (33: 48). Die Gleichtheilung der Mittelschiffhöhe wird aufgehoben durch die Verschiedenheit der Arcaden- und der Fensterhöhe (54: 29), deren Niedrigkeit wieder durch eine 12 F. hohe Galerie ausgeglichen wird. Die Fenster der Mittelschiffe sind breit und nicht hoch, die der Seitenschiffe sind hoch und schmal; aber es kommen immer zwei Seitenschifffenster auf ein Fenster des Mittelschiffs. Fenster- und Arcadenbreiten sind verschieden unter sich von 21 zu 23, 26, 28 F., bis selbst auf 35 F. im Querschiff. Die so entstehende Mannichfaltigkeit ist aber nicht willkürlich,

sondern motiviert bald durch einen stärkern Pfeiler, durch den Thurmbau etc. und nirgend im gewaltsamen Contrast. Ebenso erfreulich wirkt der wohlgeordnete Gegensatz der starken und der schwachen Pfeiler und Dienste. Zugängliche Galerien ziehen sich unterhalb der Fenster der Seitenschiffe wie des Mittelschiffs hin und geben über dem Eingang ins südliche Querschiff Veranlassung zu der sehr gefälligen Anordnung einer über die Eingangsbogen geführten Treppe. Von bewundernswürdiger Schönheit, Einfachheit und doch Mannichfaltigkeit sind die Fensterrosetten und das Mâsswerk, und wo Ornament angebracht ist, hält es sich in naturgemässen, gothisch-stylisierten Formen, wie die Proben auf Taf. 1 Fig. 1 und 2 zeigen.

Querdurchschnitt, Ostseite.

Der Querdurchschnitt auf Taf. 6 ist links von der Linie t, rechts von der Linie c, i, des Grundrisses (Taf. 1) genommen. Man sieht links die Construction der Strebebögen und die Aussenseite des Querschiffs, das zwar nicht im Grundplan, wohl aber oberhalb der Seitenschiffe die Kreuzform des Gebäudes ausdrückt, indem es nach beiden Seiten über Mittelschiff und Chor in der Breite der Seitenschiffe vortritt. Wie man links ein Querschifffenster von aussen sieht, so sieht man es rechts von innen. In der Mitte ist der Chorabschluss sichtbar mit seinen übereinander gebauten Fenstern. Sie sind durch drei von einander gleich weit abstehende Sprossen in vier Abtheilungen getheilt, aus denen die rosetten- und kleeblattartigen Verzierungen des spitzbogigen Schlusses herauswachsen, die, während sie dem materiellen Zweck des Einglasens dienen, den Fensterstäben ein poetisches, blüthenartiges Ansehen geben. Die Profilierung eines dieser untern Chorfenster ist auf Taf. 1 Fig. 4 abgebildet.

Wiederum höchst eigenthümlich und schön ist die Wand unterhalb der Fenster durch Nischen mit reichverzierter Einrahmung ausgefüllt. Die Laibungen sind fein gegliedert, die vorspringenden Theile mit Dreiviertel-Rundstäben, und dem gemäss die Bogen verziert, die innern Bogenfelder mit blindem Fenstermâsswerk bedeckt. Die Vertiefungen selbst sind zum Theil zu Wandschränken benutzt.

Neben dem Dach sind die Spitzen der kleinen Thürme sichtbar, in denen die Treppen (o. o') des Grundrisses emporführen.

Querdurchschnitt, Westseite

Der Querdurchschnitt Taf. 5 ist in der Linie q s des Grundrisses genommen, und lässt uns leicht die Kehrseite der westlichen Façade erkennen. Auch hier tritt uns die durch Uebereinstimmung und Gleichgewicht verbundene Mannichfaltigkeit in der Anordnung und Form der Fenster und Thüren wohlthuend entgegen, so wie die mit ebensoviel Mässigung als Phantasie ausgeführte Verzierung der Wandflächen. Der Durchschnitt zeigt zugleich die Profile der Fenster und Arcaden des Mittelschiffs, so wie der unter der erstern angebrachten Galerie; dessgleichen die Profile der Seitenschifffenster. Eine eigenthümliche Unregelmässigkeit ist am Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs (rechts) sichtbar, wo der nordwestliche Grat sich theilt und ganz willkürlich in den Querbögen und die Pfeilertheile sich einsetzt. Eine Figur mit dem Spruch „Gloria in eccelsis Deo" und der Jahrzahl 1464 deuten auf die Absicht des Bau- oder Maurermeisters sich damit ein Denkmal zu setzen.

Wir geben nun noch Nachricht von den Capellen, Altären und sonstigem Kunst- Capellen, Altäre etc. schmuck im Innern der Kirche, soweit dergleichen erhalten oder hergestellt ist. Bei p des Grundrisses steht die Capelle des Kaisers Heinrich und der Kaiserin Kunigunde, von deren vielfachen Beziehungen zu der Stadt Regensburg Geschichte und Sage zu erzählen wissen; wie man denn z. B. von dem alten Bischofstuhl in der Vorhalle von St. Emmeram sagt, dass auf ihm der Kaiser, der im frommen Eifer immer zu früh zur Kirche gekommen, das Oeffnen der Kirchenthüre geduldig erwartet habe. Der Grundplan der Capelle bildet ein Rechteck von 14½ F. Breite und 11 F. Tiefe. Die Höhe beträgt 20 F. Ueber zwei Wand- und zwei Freipfeilern ruht ein Kreuzgewölbe. Die Pfeiler bestehen aus drei verbundenen Säulchen, davon das mittlere den Schub des Gewölbes aufnimmt. Die beiden Freipfeiler tragen die Gestalten von Heinrich und Kunigunde, mit ihren Wappenschilden und den evangelischen Symbolen unter, und je einem Baldachin über sich, der ein kleines sechseckiges Gewölbe einschliesst und in eine Thurmpyramide nach oben endet. Die Pfeiler sind durch Bogen verbunden, deren Giebelschenkel mit Krabben besetzt sind und oben in einer Kreuzblume sich vereinigen. Ueber diese Giebel zieht sich eine Galerie von durchbrochenem Masswerk hin, über welche die Kreuzblumen und die Pyramiden der Baldachine hinausragen.

Die übrigen Altäre, * von denen nur noch der Altar der Verkündigung (v) an seiner ursprünglichen Stelle steht, sind theils aus dem Rechteck theils aus dem Quadrat construiert. Der Hieronymusaltar (s) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist von vier gekuppelten Säulen umfangen, auf welchen Tabernakel mit Heiligen stehen. An dem Altar v sind starke Eckpfeiler mit Kreuzbasis als Stützen des spitzbogigen Gewölbes angewandt. Seine Bogen sind mit sehr stark ausgeschweiften Aufsätzen überbaut, aus denen man, sowie aus der Ueberladung mit Ornamenten, die spätere Entstehungszeit abnehmen kann.

Von besondrer Schönheit und Eigenthümlichkeit in Anlage und Ausführung ist der Brunnen. Brunnen (w), dessen achtseitiger Rand mit einer auf schlanken Pfeilern ruhenden, mit Giebeln und Fialen geschmückten Krone überdeckt ist. Vor dem Brunnenrande stehen zwei Becken zur Aufnahme des mit einem an der Kette hangenden Eimer aus der Tiefe zu holenden Wassers. Auffallender Weise spielt in die Verzierungen dieses reizvollen gothischen Architekturwerkes bereits die Renaissance mit ihren antikisierenden Spiralen.

Die Kanzel (t) ruht auf einem Pfeiler, dessen schraubenförmig gewundene Einkeh- Kanzel. lungen nach oben zum Fächer sich ausbreiten. Sie ist vom J. 1482. — Bildwerk ist hier und da an den Pfeilern angebracht; launige und wohl satirische Thiergestalten entdeckt das Auge Humoresken. an manchen Friesen hoch über den Fenstern und in Pfeilerlöchern. So liegt hinter der Eingangsthür in einem solchen Pfeilerloch ein lauerndes Unthier mit Menschenantlitz, offenbar in der böslichen Absicht, sich nach solchen Kirchgängern umzusehen, die trotz ihrer kirchlichen Frömmigkeit in des Teufels Küche gehören. In einem Winkel des nördlichen Thurmes ist die Statue des H. Petrus aufbewahrt, die ebedem in der Mitte des Domes ihre

* Man vergleiche nebst dem Grundriss Taf. 2 auch den Längendurchschnitt Taf. 3.

Grabmäler. bedeutsame Stelle hatte. Von neuern Grabmälern ist zu bemerken, in der Mitte des Domes: das von Herzog Philipp Wilhelm, gest. 1598, dem Bruder des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern; an den Seitenmauern sind diejenigen der Bischöfe J. M. Sailer, gest. 20. Mai 1832, und F. X. v. Schwäbel, gest. 12. Juli 1841; dann des Weihbischofs G. M. Wittmann, gest. 8. März 1833, alle drei von dem Bildhauer Konrad Eberhard in München gefertigt. Ein Grabdenkmal aus ältrer Zeit befindet sich im Chor des nördlichen Seitenschiffs. Es gehört der „Frau Magaret Martein Tucherin von Nürnberg" und ist eine von Peter Vischer in Erz gegossene Tafel von etwa 3 F. Höhe und 2 F. 5. Z. Breite. Das Relief darauf stellt den Abschied Christi von seiner Mutter dar; hinter dem Heiland stehen Apostel, hinter der Mutter wohl die Schwestern des Lazarus. Die architektonischen Theile sind im Renaissance-Styl; aber das Ganze hat nicht die Formen und den Charakter des Sebaldusgrabes, wohl aber das Zeichen des Meisters

P†V

Glasmalereien. Einen ganz ausgezeichneten Schmuck des Domes bilden die Glasmalereien, ältere und neuere. Regensburg hatte im 14. Jahrhundert viele Glaser-Meister dieses Fachs. Durch einen Zufall ist sogar eine Originalzeichnung zu einem Glasfenster aus jener Zeit aufbewahrt. Sie gehörte in das Prämonstratenser Kloster Speinshard in der Oberpfalz, das der heiligen Jungfrau geweiht war, und stellte mehre Scenen aus dem Leben derselben dar. Am Fussende kniet der Klosterprobst in grünem Mantel mit der Unterschrift: Praepositus Volkwinus; um das ganze Fenster aber zieht sich die Inschrift: Hoc opus a fratre Ottone dicto Greslino a Ratisbona anno domini MCCCXXXIII sub regimine Volkwini comparatum est. Diese Zeichnung findet sich in der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg. Der Eifer für die Herstellung von Glasgemälden für den Dom muss in Regensburg vornehmlich im vierzehnten Jahrhundert sehr gross gewesen sein. Im Chorfenster sieht man das Bildniss des Bischofs Nicolaus, mit Namen, Wappen und der Inschrift: O Petre petra Dei miserere mei Nicolaus eps. An demselben Fenster sieht man des Bischof Leo Kirchweihe zu Ehren der h. Dreifaltigkeit, der h. Jungfrau und des h. Petrus; dabei auch andere Heilige; an einem andern Fenster den Bischof Heinrich von Rotteneck (gest. 1296) und Konrad von Lupurch (gest. 1313) in Lebensgrösse, darüber ihre Wappen; daneben Christus am Kreuz, woran eine Leiter lehnt; rechts unter Christus eine gekrönte Figur, links ein Bischof; am Fusse des Kreuzes eine betende Gestalt in knieender Stellung; dabei das Wappen des Hochstifts; also wahrscheinlich das Bildniss Konrads, des Stifters, aus dem reichen Patriciergeschlecht Auer von Auburg, das oft die höchsten Würden am Dome trug und im vierzehnten Jahrhundert am meisten zum Baue gesteuert, namentlich die Chorfenster hat fertigen lassen. Im Fenster daneben ist das Bildniss des Bischofs Leo mit einem Heiligen; das Wappen des Hochstifts auch hierbei. Inzwischen sind diese ehrwürdigen Denkmale des alten Kunsthandwerks neuer Zeit sehr geringschätzig behandelt und bei der Restauration von 1837 unpassend zusammengesetzt und durch neue Zusätze verdorben worden. Dagegen hat König Ludwig von Bayern dem Dom viele neue Glasfenster geschenkt: unter anderen an der

Westseite 1829—1830 1. Die Verkündigung und die Geburt Christi, dazu Simeon im Tempel und Propheten; 2. die Beschneidung Christi und die Predigt des Johannes, dazu die Kirchenväter; beide Fenster unter der Leitung von H. Hess und F. Gärtner von Sigmund Frank in Nürnberg ausgeführt mit Hülfe der Künstler Chr. Ruben, C. Schorn, M. Ainmüller, J. Haimmerl, N. Wehrsdorfer, J. Kirchmayer. Auch die Fensterrose über dem Südportal mit den Heil. Paulus, Petrus, Johannes und Andreas, sowie noch mehre Glasgemälde der Südseite, die Heil. Ludwig, Therese, Emmeram, Wolfgang, auch die Heidenbekehrung durch St. Bonifacius etc. sind auf dieselbe Weise entstanden.

Neue Altarbilder.

An den hergestellten Altären sind neue Gemälde angebracht: das Abendmahl von Holzmaier; die Taufe des Herzogs Theodo und seines Sohnes durch den H. Rupert von Hailer; die Geburt Christi von Kranzberger; die HH. Emmeram und Wolfgang von Moralt; Petrus und Paulus von Halbreiter; die Verkündigung von Schabet, und die Anbetung der Könige von Barbara Popp.

Kreuzgang.

Es bleibt uns noch die Betrachtung des Kreuzganges an der Ostseite des Domes übrig. Der jetzige Kreuzgang, der aber, wie man vielfach deutlich erkennen kann, an die Stelle eines ältern getreten ist, fällt in die letzten Zeiten des Dombaues und hat grossentheils den Meister Wolfgang Roritzer zum Urheber, der 1514 auf dem Schaffot endete.

Seine Fenster zeigen u. a. in den aus gleichsam zu Paternosterschnüren aufgereihten Zwergsäulchen zusammengesetzten Sprossen einen so absonderlichen Geschmack und eine so willkürliche und abenteuerliche Vermengung von gothischen und Renaissance-Motiven, dass sie kaum noch auf Architektur Anspruch machen können, wie hoch sie auch als wahre Prachtstücke gehalten und wie anpreisend sie gezeigt werden.

Allerheiligen-Capelle.

Den bei weitem wichtigsten Theil des Kreuzgangs bildet eine Capelle in demselben, die aber von ältrer Herkunft ist. Wir haben die Abbildung derselben auf Taf. 1 Fig. 12 gegeben und den Grundriss (Fig. 13) und ein Detailstück beigefügt. Die Construction des Gebäudes, einer achteckigen Kuppel über einer quadratischen Mitte, an die sich an drei Seiten halbkreisförmig abgeschlossene Chornischen anschliessen (an der vierten ist der Eingang), hat etwas sehr Alterthümliches und erinnert lebhaft an die Grabcapelle der Galla Placidia in Ravenna aus dem fünften Jahrhundert. Man hat es lange Zeit für ein Baptisterium gehalten, obschon sich für diese Annahme historische Anhaltpunkte durchaus nicht darboten. H. v. Quast in seiner o. c. Abhandlung über die Bauwerke des Mittelalters zu Regensburg (D. Kunstblatt 1852) hat die Geschichte und Bedeutung der Capelle vollkommen ins Klare gebracht.

Die Capelle führt von Alters her den Namen der Allerheiligen-Capelle und ist gestiftet von dem Bischof Hartwich II. 1164 zu seinem Begräbniss. Allerdings wurden die Bischöfe von Regensburg in St. Emmeram begraben; da aber diese Kirche 1163 niederbrannte, wählte er sich seine ewige Ruhestätte bei der Kathedrale, dem Sitze seiner Wirksamkeit im Leben.

Mit dieser Zeitangabe stimmen auch die Bauformen der Capelle überein, die schlanken

aus der umkränzenden Basis aufschiessenden Pilaster und der sie verbindende Rundbogenfries. In den Gesimsprofilen spricht sich keine organische Gliederung aus; noch weniger ein architektonischer Instinkt, wie er früher nirgend vermisst wird; in der Anordnung von kleinen Fenstern in den Pilastern statt in den Mauerflächen, wie Fig. 14 zeigt, tritt sogar das Absterben des romanischen Styls deutlich hervor. Der Charakter der Pilastergesimse entspricht denen der Vorhalle von St. Emmeram (Fig. 11) aus dem 12. Jahrhundert und auch die Säulenknäufe des Altars der Allerheiligen-Capelle finden sich auf das genaueste dort wieder in den nun zugemauerten Arcaden.

DIE ST. GEREONSKIRCHE IN CÖLN.

Mit drei Bildtafeln. *

Geschichte.

Die St. Gereonskirche ist angeblich im vierten Jahrhundert gegründet, zum Gedächtniss des H. Gereon, der mit Mauritius, Cassius, Florentius, Julius u. a. Anführern der thebaischen Legion unter Kaiser Maximian im J. 286—287 auf derselben Stelle den Märtyrertod erlitt. Dass die Kirche wie sie vor uns steht kein so hohes Alter hat, bedarf keines Nachweises; inzwischen dürften einzelne Bautheile zu den ältesten Resten deutscher Baukunst gehören. Wie so viele andere Kirchen ist auch die des H. Gereon ein Denkmal nicht allein der Baukunst, sondern der Baugeschichte mit Bautheilen aus sehr verschiedenen Zeiten und Stylen.

Die St. Gereonskirche ist eine höchst eigenthümliche Zusammensetzung von einer Rotunde mit einem zu einem Lang- und Querschiff erweiterten Chor. Der ältere und ursprüngliche Theil ist die Rotunde, aber in ihrer jetzigen Gestalt der jüngste. Ihrer gedenkt Gregor von Tours im 6. Jahrhundert und nennt sie wegen ihrer Mosaikbilder auf Goldgrund „ad sanctos aureos.“ ** Eine Säule von rothem orientalischen Granit, jetzt in der Vorhalle aufbewahrt, scheint diesem Baue angehört zu haben; vier andere ebensolche sind jetzt im Louvre zu Paris.

Zur Zeit des Erzbischofs Anno im elften Jahrhundert bestand wahrscheinlich diese Kirche noch (wenigstens fehlen alle Nachrichten über einen Neubau vor dieser Zeit). Sein fast gleichzeitiger Biograph Gelenius beschreibt sie als eine Rundkirche, mit Capellennischen umgeben. Er erzählt weiter ***, dass Erzbischof Anno die Mauern in Osten durchbrechen, den Bau durch eine Art Langschiff über grosse Treppen zur Chornische führen, zwei Thürme und eine grosse Krypta beifügen, auch alles mit Farben und Metallen ausschmücken liess. Dieser Bau wurde im Jahre 1066 begonnen und 1069 eingeweiht. Weiterhin erzählt der-

1066—1069.

selbe Schriftsteller †, dass eine zweite Weihe vorgenommen worden sei vom Bischof Arnold (der von 1151—1156 regierte), weil er den Altar habe versetzen lassen. Als wahrschein-

1151—1156.

liche Ursache dieser Versetzung, und einer damit zusammenhängenden Vergrösserung des Anno'schen Baues wird die Auffindung des Leichnams vom H. Gereon durch den Bischof Norbert 1121 angenommen.

1212—1227.

Im Jahre 1212 wurde der alte Rundbau abgebrochen und bis 1227 ein neuer nebst einer Vorhalle aufgeführt.

Beschreibung.

Betrachten wir nun mit Beihülfe dieser geschichtlichen Angaben den Bau auf der

---

* Benutzt wurden Boisserée, Denkmäler der Baukunst am Niederrhein, u. v. Quast, Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde in den Rheinlanden, XIII.

** Gregor. Tur. de gloria mart. l. 62.

*** Gelenius de adm. Col. p. 260.

† Gelenius l. l. p. 268. Dedicata est ecclesia a B. Annone secundo Arch. Col. auxiliante Hizelino Scarensi Ep. A. D. MLXIX. Indict. VII. IV. Cal. Sept. in die decollationis S. Joannis atque postea ob motionem altaris eodem festo S. Joannis ab Arnoldo secundo reconsecrata.

perspectivischen Ansicht, Taf. 1,* so werden wir leicht in der Ostseite mit den beiden Thürmen die Zuthat des 12. Jahrhunderts, im westlichen Kuppelbau die Anlage des 13. Jahrhunderts und zwischen beiden die Reste der Anno'schen Erweiterung erkennen. Wir sehen aber auch im Mauerwerk des Polygons noch einen Theil des ältern Baues erhalten, und zwar wenigstens stückweis die Nischen desselben unter Blendbögen. Das Mauerwerk, in das später gothische Fenster eingebrochen worden, zeigt eine sehr alterthümliche Technik, unregelmässige Schichten unregelmässiger Tufsteine von ziemlicher Grösse und zwischen inne einzelne Ziegelschichten. Auch im Innern tritt der Unterschied der Nischen von dem Bau hervor, indem die Flucht der ursprünglichen Bögen mit den spätern Erweiterungen nicht immer gleichlaufend ist.**

Kuppelbau. Der Kuppelbau, wie er jetzt steht, ist ein längliches Zehneck, dessen westliche Seite vom Eingang, dessen östliche vom Choraufgang eingenommen wird. In den übrigen sind (s. den Grundriss Taf. 2) halbkreisrunde Nischen mit rundbogigen Halbkuppeln angeordnet. Ueber diesen (s. den Durchschnitt Taf. 3) zieht sich eine schmale Empor mit Logen hin, deren Oeffnungen mit überhöhten rundbogigen, zum Theil auch mit spitzbogigen Arcaden ausgesetzt und spitzbogig umrahmt sind. Darüber sind Halbfenster, innen spitzbogig, aussen mit ausgezackten Rundbogen umfasst. Ganz oben endlich höchst einfache Spitzbogen-Doppelfenster, mit einer sehr reichen spitzbogigen Umrahmung in romanischen Formen. Vorn an den Pfeilern zwischen den Nischen steigen Halbrundstäbe empor mit etwas rohen Blättercapitälen im Uebergangsstyl. Ein Theil derselben wird übergeführt in die Umrahmung der erwähnten Halbfenster; die mittlern sind bis in die Stirnbögen der obern Fenster fortgeführt, wo die Rippen des Kuppelgewölbes auf ihnen aufsitzen. Diese sind birnförmig profiliert, vereinigen sich oben in einen Granatapfel, der mit ihnen im achtzehnten Jahrhundert vergoldet und bemalt worden. Im Aeussern fallen sogleich die weit vortretenden, im zweiten Stock frei aufgeführten, durch Strebebögen mit den verstärkten Ecken des Gebäudes zum Widerhalt des Gewölbdruckes verbundenen Strebepfeiler in die Augen; zwischen ihnen sodann die eigenthümlich, fast maurisch ausgezahnten Rundbogen- und darüber die schlanken Spitzbogenfenster. In häufiger Wiederholung ist der Bogenfries angewendet, bald rund, bald spitz, und am reichsten in der Krone, wo er noch durch Tablettenwerk, durch eine Zwergsäulengalerie und ein prachtvolles romanisches Kranzgesims in seiner wohlgefälligen Wirkung unterstützt wird.

Der Uebergang aus den romanischen Formen in die gothischen ist hier bereits so weit gefördert, dass der Gesammteindruck des Gebäudes schon ganz der Gothik angehört, während im Einzelnen noch die alten Formen und Profilierungen beibehalten sind. Der Umstand ist für die Baugeschichte wichtig, da wir die Bauzeit des Zehnecks von S. Gereon

* Ich habe, um die Nordseite der eigentlichen Kirche vollständig zu zeigen, die Anbauten und die Mauer weggelassen, welche vom nordöstlichen Thurm zum nächsten Haus gezogen ist.

** Ausführliche Untersuchungen hat v. Quast angestellt und mitgetheilt in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden XIII. (1848) p. 168 ff.

kennen (1212—1227) und damit (in Verbindung mit der Liebfrauenkirche in Trier 1227, Th. I. p. 27, und der St. Elisabethkirche in Marburg 1235, Th. II. p. 19.) einen festen Haltpunkt für den Eintritt gothischer Bauweise in Deutschland haben.

Langchor. Was nun den östlichen Theil der Kirche betrifft, so haben wir daran einen untern und einen obern, einen frühern und einen spätern Bau zu betrachten. Krypta. Die Krypta (Grundriss L), zu welcher man bei f hinabsteigt, bildet den Unterbau zu dem langschiffigen westlichen Anbau in seiner ganzen Ausdehnung. Sie enthält an ihrem östlichen Anfang rechts und links je eine Capelle, von 1067, den HH. Cäcilia und Nicolaus geweiht, zwei Chornischen im Kreuzschiff, und eine Hauptchornische, dazu die Gruft (k). Man bemerkt aber alsbald zwei verschiedene Bauweisen in der Krypta. Die ersten fünf Säulenpaare sind kurz und dick, haben einfache Würfelcapitäle und sich gegenüber glatte Wandpfeiler mit fast antiken Kämpfergesimsen. Das gleiche Gepräge haben auch die beiden Capellen. Soviel gehört zum Bau Anno's, und über den Capellen haben einst seine Thürme gestanden. Der weiter östlich gelegene Theil ist bedeutend erhöht, hat schlankere Säulen, deren Würfelcapitäle Blattverzierungen in den Winkeln zwischen den Schilden, und deren Basen Eckdeckblätter haben, und an den Wänden Halbsäulen. Statt des weitauslaufenden römischen Karnieses am Abacus der dicken Säulen hat der Abacus der schlanken viele, aber ausdruckarme Glieder. Das gehört dem Baue Arnolds an. Der Fussboden des ältern Theils ist mit einer Mosaik von grossen Würfeln belegt, aus denen Heiligengestalten zusammengesetzt sind.

Der Unterschied der beiden Bauunternehmungen ist auch aussen sichtbar. Zu dem ältern Bau gehört ein hoher glatter Sockel mit einer schrägen Schmiege oben und den (halbverschütteten) Kryptafenstern. Der weiter östlich gelegene Arnold'sche Bau ruht auf zwei umlaufenden Stufen, über welchen sich zunächst die Umfangsmauern der Krypta mit halbkreisrunden Fenstern erheben, und mit breiten Wandpfeilern, die durch Bogenfriese verbunden sind (s. Taf. 1). Chorbau, Aussores. Der obere Theil des über der Krypta aufgeführten Gebäudes trägt die Spuren von mancherlei Veränderungen, wie sie auch theilweise unsre Bildtafel I zeigt. Ueber den glatten Sockel des ältern Theils sind in zwei fast gleichen Stockwerken zwei Arcadenreihen gleichmässig übereinandergestellt. Die schmalen, wenig vortretenden Pilaster derselben stehen auf der schrägen Schmiege des erwähnten Sockels ohne Basis; an den Kämpfern sieht man nur seitwärts eine kleine Hohlkehle. In der obern Reihe sind an der Nordseite noch sechs Arcaden zu erkennen, in der untern nur vier, weil gegen das Zehneck hin das in unsrer Bildtafel weggelassene Nebengebäude steht. In beiden Arcadenreihen, unten und oben, liegt der Kämpfer der östlichsten Arcade etwas höher, als bei den andern, was auf unsrer Bildtafel vom Thurm verdeckt ist. Ebenfalls verdeckt ist ein Stück Gesims, das über der obern Arcadenreihe zunächst dem Thurm aus der Mauer vorsteht. Soweit reichte der Bau Anno's, der sich noch besonders durch die wellenförmig gelegten Tufsteinquadern auszeichnet.

Die obere Arcadenreihe ist übrigens auf unsrer Bildtafel nur in geringen Fragmenten sichtbar, am besten da, wo ein Pfeiler über einen ihrer doppeltconcentrischen Bogen hinüber

geführt ist. Hier erkennt man auch, dass nach der Zeit Rundbogen-Fensterpaare durch sie durchgebrochen worden sind. Diese stimmen mit den Arcaden in den Thürmen des Arnoldischen Baues und gehören mithin der Erweiterung und Vergrösserung des Chores im 12. Jahrh. an. Aber auch diese Fenster haben einer spätern Anordnung weichen müssen, der zufolge hohe Spitzbogenfenster — wie man sieht — eingesetzt worden sind. Die Pfeiler aber, von denen einer einen Bogen der ältern Arcadenreihe durchschneidet, sind zum Schutz der Chorgewölbe aufgeführt, die ursprünglich eines solchen Widerhaltes entbehrten, aber desselben — vielleicht nach dem verheerenden Sturme von 1434, von welchem die Chroniken berichten — sich bedürftig zeigten. Ihnen entsprechen im Innern gleichzeitige Wandpfeiler, durch welche zugleich die Abtheilungen des Chors bezeichnet sind.

Die Chornische und die Thürme wie sie auf Taf. 1 zu sehen sind, mit den reichen über einander gethürmten Bogenstellungen, den Halbsäulen, Lessinen und Bogenfriesen, dem Tablettenkranz, den Zwerggalerieen und gekuppelten Fenstern, geben eines der vollständigsten Beispiele deutschromanischer Bauweise aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Inneres. Im Innern gewährt das Langchor einen sehr feierlichen Anblick, indem schon zu dem Anno'schen Bau hohe Stiegen emporführen, der Arnoldsche Bau aber noch um sechs Stufen höher liegt. Der Unterbau der Thürme dient zugleich als Querschiff und hat besondre Chornischen in Osten. In der Hauptchornische ist eine doppelte Arcadenstellung übereinander angeordnet, wodurch die grosse Wandfläche aufs angenehmste belebt ist.

An die Südseite des Rundbaues ist im länglichen, ungleichseitigen Achteck eine Taufcapelle. Taufcapelle (F) angebaut mit einer halbkreisrunden Chornische in Osten und einem Doppelfenster mit einer ähnlichen Basis im Westen, spitzbogig, aber mit romanischen Formen, wie der Rundbau. Säulen und Gewölbrippen sind mit Ringen verziert, und die Capitäle haben zierliche romanische Blattornamente. Wandmalereien im Innern, grossartige Heiligengestalten, müssen der Inschrift zufolge * als Denkmale der cölnischen Malerschule aus dem 14. Jahrhundert betrachtet werden.

Vorhalle. Die Vorhalle (I) ist gleichfalls mit dem Rundbau gleichzeitig; auch hier kommt der Granatapfel als Verzierung vor. An der Westseite sind zwei Reihen Fenster übereinander, die drei untern spitzbogig, die obern rundbogig.

Sacristei. Die Sacristei (D) ist vom J. 1316 und in einem sehr edeln gothischen Style ausgeführt. An der Thüre derselben ist ein Ecce homo, ein kerniges Holzschnitzwerk von 1500 ca.

Kreuzgang. Der Kreuzgang nebst den Klostergebäuden (H), der sich in Westen an die Vorhalle anschloss, ist zu Anfang unsers Jahrhunderts abgebrochen worden. Die Säulen seiner schönen Galerie waren von schwarzem Marmor, Füsse und Capitäle vergoldet; jedes Gewölbe schloss mit einem vergoldeten Granatapfel. Ein zweites Gebäude, der bedeckte Zugang. Zugang zu der Vorhalle (G) besteht gleichfalls nicht mehr. Die Gesammtanlage dieser Nebengebäude gehört in das dreizehnte Jahrhundert.

---

* Decies sex terque centum.

DER DOM ZU BAMBERG.

Mit sechs Bildtafeln.

Lage, Anlage und Ausführung erheben den Bamberger Dom zu einem der hervor- Lage. ragendsten Werke deutscher Baukunst. Erbaut auf einem der Hügel, an welche die Stadt Bamberg sich anlehnt, schauen seine vier hohen Thürme weit hinaus in die lachenden Auen des Main- und Regnitzgrundes und gewähren von allen Seiten schon aus der Ferne einen macht- und prachtvollen Anblick. Aber wie herrlich ist erst die Ansicht, wenn man aus der Stadt zu ihm aufsteigt, wo ihn in Osten und in Nordosten grosse, zum Theil terrassierte, durch Treppen zugängliche Plätze wie ein breiter Unterbau umgeben. Dazu kommt dann die bedeutungsvolle Geschichte seiner Erbauung, in welche die Sage ihre Wunderbegebenheiten mischt, so dass Alles sich vereinigt, diesem Denkmal alter Kunst eine allgemeine und bleibende Theilnahme zu sichern. Dennoch hat man in frühern Zeiten es versäumt, feste Anhaltpunkte für seine Geschichte zu gewinnen, so dass bis auf die neuesten Zeiten grundlose Traditionen und ebensowenig begründete Hypothesen die Stelle historischer Angaben vertreten mussten. Erst mit der nach und nach zur Klarheit gekommenen deutschen Baugeschichte überhaupt wird es uns möglich, die Hauptbauzeiten des Bamberger Domes in seiner jetzigen Gestalt sicher zu stellen.

Bekanntlich wird Kaiser Heinrich II. als der Gründer des Domes verehrt und noch Geschichte. immer gibt es Viele, die den bestehenden Bau als sein Werk bewundern.

Kaiser Heinrich hatte seiner Gemahlin Kunigunde, einer Tochter des Grafen Friedrich zu Ardenne und Luxenburg, die Stadt Bamberg als Morgengabe geschenkt und sie im J. 1003 beredet, ein Bisthum daselbst zu gründen. Dieses wurde im Juni 1007 vom Papst 1003. 1007. Johann XVIII. bestätigt und Eberhard war der erste Bischof, Poppo der erste Domprobst. Im Jahr 1009 legte Heinrich den Grundstein zum Dom und am 6. Mai 1012 ward derselbe 1009. 1012. durch den Patriarchen Johann von Aquileja unter Beistand von fünfundvierzig Bischöfen feierlich eingeweiht. Nach dem war 1013 Papst Benedict VIII. nach Bamberg gekommen; Heinrich und Kunigunde waren 1014 zu Rom von ihm gekrönt worden; 1017 im September hatte die Kaiserin die Feuerprobe ihrer Keuschheit bestanden, und 1020 wurde das Bisthum 1020. von P. Benedict gegen 100 Mark Silber, ein weisses Pferd und die Stadt Benevent geweiht und in den Schutz der Kirche genommen. Am 13. Juli 1024 starb Kaiser Heinrich, am 1024. 4. März 1041 Kaiserin Kunigunde, und fanden beide ihre ewige Ruhestätte im Dom. 1041.

Den Bau Heinrichs zerstörte ein Brand im J. 1081. Eine Herstellung durch Bischof 1081. Rupert scheint von keiner Bedeutung gewesen zu sein, denn bereits 1110 begann Bischof 1110. Otto I. einen Neubau, für welchen er die Reliquien des Heil. Georg nach Bamberg gebracht. Derselbe Bischof Otto hat auch 1102 die Kirchen zu Prieffeningen am Zusammenfluss von Nab und Donau oberhalb Regensburg, 1119 zu Kloster Heilsbronn bei Ansbach, 1132 zu

Langheim oberhalb Lichtenfels, 1137 zu Münchberg bei Hof erbaut und ist 1139 gestorben. 1145. 1145 sind Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde unter Papst Eugenius III. vom Bischof Egilpertes heilig gesprochen und 1192 ihre Gebeine von P. Cölestin III. zu Heiligthümern erhoben worden.

1192. In demselben Jahre 1192 war Thiemo zum Bischof erwählt worden und „diweilen er zu erbawn die spitzen S. Kunigunden Werks zu Bamberg die erste Steuer aufgelegt, ist 1274. er von Etlichen nicht wenig gehast worden.“ * Im Jahr 1274 bewilligte der Bischof Konrad zu Freising einen Ablass für Alle, welche zur Herstellung des Bamberger Domes beitrügen, 1232. 1236. nachdem bereits 1232 ein zwanzigtägiger und 1236 ein vierzigtägiger Ablass von Papst Gregor IX. für den Besuch der Domkirche verliehen worden war. ** Bischof Albert 1399—1421. Graf v. Werthheim liess 1399—1421 an der Stelle des alten von ihm abgebrochenen Kreuz- 1431—1459. ganges einen neuen erbauen. Bischof Anton v. Rotenhan fügte 1431—1459 die Begräbnisscapelle der Domherren neben dem Dom hinzu. Allerhand s. g. „Verschönerungen“ erlebte der altehrwürdige Dom nach dem dreissigjährigen Kriege unter den Händen der Herren Sandrart, Merian, etc. und später der Herren Kopp, Kleseсker etc., welche unter der weisen 1828—1837. Fürsorge des Königs Ludwig von Bayern von 1828—1837 wieder beseitigt und, wo es noth war, durch Erneuerungen im alten Styl ersetzt worden sind.

Anwendung. Mit Hülfe dieser historischen Angaben und in Uebereinstimmung mit der deutschen Baugeschichte überhaupt kommen wir für den Bamberger Dom zu folgendem Ergebniss: Vom Bau Heinrichs ist nichts mehr übrig; doch wissen wir von seinem Biographen Dietmar von Merseburg, dass er mit zwei Krypten, und folglich bereits mit zwei Chören angelegt war. Vom Bischof Otto rührt unfehlbar die spätere Bedeutung der östlichen Krypta mit dem Georgenchor her, da er zu dem dem H. Stephan geweihten Dome die Reliquien des H. Georg gebracht; auch dürften noch Theile seiner Bau-Anlage darin erhalten sein. Aber der ganze Bau, dessen einheitliches Gepräge (mit Ausnahme der Westseite) nicht zu verkennen ist, fällt in die Regierungszeit des Bischofs Thiemo, der sich (wie erwähnt) durch seine Baulust den öffentlichen Hass zugezogen, d. i. zu Ende des 12. Jahrh. Der Ausbau seines grossartigen Planes nebst den spätern Erweiterungen fällt, nach den erwähnten Ablass-Ausschreibungen zu schliessen, das dreizehnte Jahrhundert aus; so dass wir im Dome von Bamberg im Wesentlichen ein Denkmal des spätesten romanischen und des von da in die Gothik übergeführten Baustyls vor uns haben.

Beschreibung. Inneres. Betrachten wir auf Taf. 2 Grundriss und Aufriss, *** so werden wir schon daraus gewahr, dass wir eines der edelsten und prachtvollsten Bauwerke des frühen Mittelalters

---

* Die Angaben über die Bischöfe Otto und Thiemo sind der handschriftlichen „Bamberger Chronik von Mich. Jac. Ayrer v. 1583“ entnommen, deren gefällige Mittheilung ich dem Herrn Domcapitular C. F. Schmitt verdanke.

** (J. Heller) Geschichte der Domkirche zu Bamberg, 1837. p. 7. In Lang's Regesten, III. p. 437, wird der Ablassbrief B. Konrads so bezeichnet: 1274 Chunradi Frisingensis Episcopi indulgentiae pro restauratione kathedralis Ecclesiae Babenbergensis. Dat. apud Eschingen XIII. Kal. Sept. (20. Aug.)

*** Auf der Tafel ist der Grundriss anders orientiert, als der Aufriss. Beigefügte Anfangsbuchstaben von Osten und Westen machen auf die Verschiedenheit aufmerksam.

vor uns haben. In einer Länge von 300 und einer Breite von 88 bayr. Fuss bildet das Gebäude eine dreischiffige Kirche mit zwei Chören, einem östlichen und einem westlichen, und einem Querschiff an der Ostseite.

Das Mittelschiff (c—h) nimmt von der ganzen Länge nicht viel über ein Drittheil (112 F. bayr.) ein; in den Rest theilen sich die beiden Chöre, zu denen hohe breite Treppen (bei h und c) emporführen, zu gleichen Theilen. Von zweimal neun Pfeilern gehören nur zweimal fünf ganz dem Mittelschiff an, nehmlich zweimal zwei Haupt- und zweimal drei Zwischenpfeiler. Das ganze Innere ist mit Kreuzgewölben überspannt, doch haben dieselben, mit Ausnahme der Vierung im Kreuzschiff, keine quadratische Basis, sondern im Mittelschiff eine von 39 F. Breite zu 33 F. Länge, in den Seitenschiffen von 22½ F. Breite zu 15 F. Länge. Das Mittelschiff ist 85 F. hoch, die Seitenschiffe haben die Höhe von 36 F. bayr.

Unter dem östlichen Chor und genau in der Längen- und Breitenausdehnung desselben (von a bis c) befindet sich eine 21 F. hohe Krypta (s. den Aufriss), zugänglich bei x des Grundrisses. Sie ist dreischiffig und hat zweimal sieben, abwechselnd runde und achteckige Säulen mit romanischen Basen und Capitälen, und Blattwerk, das zum Theil schon Uebergangsformen hat. Den Säulen entsprechen Wandpfeiler, von denen zwei vorzüglich schöne römisch-korinthische Capitäle haben. Die Gewölbe sind rundbogig und haben dicke Gurte. *Krypta.*

Das Chor über der Krypta (das östliche oder St. Georgenchor) ist von hohen Schranken in Norden und Süden eingefasst und durch eine Doppeltreppe (bei c des Grundrisses) und zwei Nebentreppen (c') zugänglich. Die Schranken sind an den Seitenwänden gegen die Nebenschiffe mit Blendarcaden belebt, in denen auf der einen Seite die Verkündigung und die Propheten, auf der andern St. Michael und die Apostel in Relief eingesetzt sind. (S. Bildnerei pg. 15 ff.) Ueber diesen Schranken sind die Arcaden des Mittelschiffs derart fortgesetzt, dass ihre Pfeiler auf den Schranken ruhen, gewissermassen in sie übergehen. Von noch unerklärter Bedeutung sind dabei einige schlanke Wandpfeilerchen, deren Capitäle mit keinem Bogen und keinem Gesims in Verbindung stehen. Fünf hohe rundbogig abgeschlossene Fenster unterbrechen die Mauer der halbkreisrunden Absis; unter ihnen ziehen sich Blenden hin, ähnlich denen der Schranken. Zu beiden Seiten des Chors, und zwar in der Flucht der Absis-Basis und der Seitenschiffe, erheben sich, ohne wesentliche Ausladung, zwei Thürme (e und f des Grundrisses), durch welche die beiden Haupteingänge geführt sind; eine Anlage welche darin ihren Grund hat, dass der grösste Theil der Stadt im Osten der Kirche liegt, die desshalb von dieser Seite zugänglich sein musste. *Georgenchor.*

Der westliche oder Peterschor (h—g) hatte eine kleinere, nun verschüttete Krypta, ist gleichfalls mit Schranken umgeben, und hat, mit einem halben Zehneck abgeschlossen, fünf hohe Fenster und zu beiden Seiten Thürme (r und s), von einer etwas grösseren Grundfläche, als die östlichen. Die Bedeutung des Querschiffs, dessen Vierung in den hohen Chor gezogen worden, ist dadurch und durch die Schranken aufgehoben. *Peterschor.*

Nordseite. An der Nordseite befinden sich zwei Portale (i und n), von denen das erste von sehr reicher Construction und Ausstattung ist. Die Fenster der Seitenschiffe und des Mittelschiffs sind von sehr mässiger Höhe. Auffallend sind in der Mittelschiffwand vermauerte Fenster zwischen den bestehenden, hinter den Hauptpfeilern, so dass es das Ansehn hat, als wären diese, und somit die Gewölbe von jüngerem Datum als die Mittelschiffwand, und als habe demnach die Kirche ursprünglich eine flache Decke gehabt.

Bauformen. Betrachten wir nun die Bauformen, in denen der Dom ausgeführt ist, so erkennen wir nicht allein einen Unterschied zwischen der Ostseite und der Westseite vom Querschiff an, sondern auch einen eigenthümlichen Widerspruch in den Formen selbst. Wir sehen den Spitzbogen angewendet, bei Arcaden und Gewölben; die Profile und Gliederungen aber gehören dem Rundbogenstyle an, wie man aus den auf Taf. 3 gegebenen Abbildungen deutlich sieht. Fig 7 ist das Profil eines Fensters im Ostchor, und zwar mit der Aussenseite bei a; Fig. 8 ein Fenster im Westchor, Aussenseite bei b; Fig. 9 Fenster der östlichen Krypta, Aussenseite bei c; Fig. 10 Fenster im Mittelschiff, Innenseite bei d, Glas bei e; Fig. 11 Seitenschifffenster, Aussenseite bei f, Glas bei g. Die Pfeiler sind in der Hauptform viereckt, die Seiten parallel mit Lang- und Querschiff; in den Ecken steigen Dreiviertel-Rundstäbe auf, gekrönt mit zierlichen romanischen Blättercapitälen. (S. Taf. 3. Fig. 2. 13. 16. — Fig. 14 ist der Grundriss eines Zwischenpfeilers.) Diese Rundstäbe setzen sich mit ihrer Form in den romanischen aber spitzbogigen Archivolten der Arcaden und in den Decken-Kreuzgewölben fort.

Da diese Verbindung von zwei Baustylen, die wir die Uebergangszeit aus dem Romanischen ins Gothische nennen, in Deutschland um das Ende des 12. Jahrhunderts fast allgemein war, so ist es wohl nicht zu bezweifeln, dass dieser Theil des Bamberger Domes der Unternehmung angehört, durch welche der Bischof Thiemo (1192) sich verhasst gemacht.

Aeusseres. Im Gegensatz gegen das einfache und sehr schmucklose Innere tritt uns im Aeussern die volle Pracht und der Reichthum des spätromanischen Baustyles entgegen. Zwischen den beiden östlichen Thürmen (Taf. 1), die mit acht durch zierliche Gesimse und Rundbogenfriese geschiedenen Stockwerken zu ihrer Dachpyramide aufsteigen, und in den verschiedenen Fenstern von unten nach oben den Fortgang der Formentwickelung zeigen, und im untersten Geschoss wunderreiche Portale haben, tritt halbkreisrund in vier Stockwerke getheilt, die Chornische vor, mit einem glatten Sockel, darin die Kryptafenster angebracht sind. Statt der sonst allein üblichen Lessinen mit dem Rundbogenfries sind hier daneben noch sechs reich in Halbsäulen gegliederte Wandpfeiler angebracht, welche einem schmuckvollen Fries (Taf. 3. Fig. 4.) zur Stütze dienen. Das nächste Stockwerk nehmen fünf Fenster ein. Zwischen ihnen ist die Säulenstellung des untern Stockwerks, nur in kürzeren Massen, emporgeführt, zur Aufnahme der halbkreisrunden, mit Kugeln besetzten Fensterbogen, die auf ihr ruhen. Ein lebendig gegliederter Rundbogenfries, der Blattverzierungen einschliesst, nebst einem aus dem deutschen Band, breitem Blätter-Karniess, Platten, Hohlkehlen und Rundstäben zusammengesetzten Gesims (s. Taf. 3. Fig. 6. und das

Profil Fig. 6) bilden den obern Abschluss. Das oberste Stockwerk wird von einer zierlichen Zwergsäulen-Galerie mit rundbogigen Arcaden und dem (einfachen) Kranzgesims gebildet.

Von ausgezeichneter Schönheit in den Verhältnissen sowohl, als in den Formen und der Anordnung sind die beiden Portale. Das südöstliche, davon wir eine Abbildung beigefügt, * hat durch die später eingesetzten Statuen einige Abänderungen erlitten. Ursprünglich sind die Säulen-Sockel und Basen der Laibung, und die normannischen Zickzack-Bogen in der Umrahmung. Die Statuen dieses Portals, davon wir einige in der Abtheilung „Bildnerei" dieses Bandes in Abbildung mitgetheilt, gehören zu den vorzüglichsten Denkmalen der deutschen Kunst aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; wenn auch das Nackte mit zu geringer Kenntniss des menschlichen Körpers ausgeführt ist. (S. Taf. 3 Fig. 3 und Bildnerei p. 15 ff.)

Am nordöstlichen Portal ist der architektonische Charakter überwiegend, wo schmuckvolle Säulen und Pfeiler der Laibung über ihren feinen Blättercapitälen und einem gemeinschaftlichen Gesims in die Rundbogen der Thürüberspannung übergehen und einen halbkreisrunden Thürsturz einschliessen, darauf allein Bildnereien angebracht sind. (S. Bildnerei p. 15 ff.)

Beträchtlich grösser und auch in der Ausstattung reicher und glänzender ist das nördliche Portal. ** Aussen an der weitesten Stelle 20 F. weit verjüngt es sich durch eine Reihe von zwölf Mittelgliedern zur Enge von 8 F. des wirklichen Eingangs, zu welchem sechs Stufen empor führen. Auf hohem, schräg aufsteigendem, mit einfachem Wasserschlag bedecktem Sockel erhebt sich das eigentliche Portal. Rundsäulen wechseln mit Pfeilern, doch derart, dass letztere an der obern Hälfte Statuen halten, denen sodann Säulen als Fussgestelle untergegeben sind; so dass doch der Pfeilercharakter ganz verschwunden ist. Die Säulenbasen haben Eckdeckblätter. Säulencapitäle und Pfeilerkämpfer sind reich mit Laubwerk, Thieren, namentlich Vögeln, verziert und bilden eine Art zusammenhängendes Fries, über welchem das aus Platte, Hohlkehle und Rundstab gebildete und in rechten Winkeln verkropfte Gesims als Bekrönung sich hinzieht. Wenn sonst den Pfeilern der Laibung oben in der halbkreisrunden Ueberspannung entweder glatte Archivolten oder Hohlkehlen, mit oder ohne Figuren entsprechen, so gehen hier Pfeiler wie Säulen gleichmässig in Rundstäbe über und haben nur kleine Flächen zwischen sich, wie die Säulen der Laibung selbst. Auffallend ist bei diesen Säulen und Rundbögen, dass ihre Durchmesser nach Massgabe der Verjüngung der Laibung nach innen kleiner werden, gleichsam als habe man auf diesem Wege die Wirkung der Perspective verstärken wollen. Auch ist nicht zu übersehen, dass die Säulen in derselben Höhe, welche die Fussgestelle der Figuren haben, durch Ringe abgetheilt sind, wie jene, und dass damit eine horizontale und zwar ungleiche Theilung der Laibung mit Entschiedenheit durchgeführt ist. Der Thürsturz enthält das Jüngste Gericht in Relief. Ueber dieses und die übrigen Bildhauerarbeiten des Portals s. Bildnerei p. 15 ff.

Nordseite.

* Sie ist irrthümlich als „Nordöstliches Portal" bezeichnet.

** S. unsre Abbildung, welche irrigerweise als „Südliches Portal" bezeichnet ist.

Einige im Ganzen untergeordnete Abweichungen abgerechnet erinnert die Gesammtanordnung dieses Portals lebhaft an die goldene Pforte in Freiberg. Der einfache hohe Sockel, die Basen mit Eckdeckblättern, der Wechsel von Pfeilern und Säulen, kurze Säulen als Fussgestelle der Statuen, die mannichfache Cannelierung der Säulen und Rundstäbe, die Blättercapitäle und figürlichen Ornamente, das verkropfte Gesims, die starke Verjüngung der Laibung, der reliefierte Thürsturz etc. alles weist so entschieden auf die gleiche künstlerische Anschauungsweise hin, dass man auf denselben Urheber für beide Werke schliessen möchte. Dazu kommt nun noch eine grosse Uebereinstimmung in der Erfindung des Blätterornamentes und der Profile beim Dom überhaupt und zwar nicht nur mit der Goldenen Pforte, sondern fast noch mehr mit dem Hochaltar und der Kirche in Wechselburg, * so dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen Werken ausser Zweifel zu sein scheint.

Das schöne Gesims (Taf. 3 Fig. 6 und 6'), das wir am Ostchor über den Fenstern bemerkt haben, zieht sich auch an der Nord- und Südseite des Domes ober den Seitenschiff-Fenstern hin. In der Reihe der Mittelschiff-Fenster, nahe dem Querschiff, ist aussen die oben erwähnte Vermauerung der ursprünglich zwischenliegenden Fenster deutlich zu sehen. Das Kreuzschiff ist durch ein eigenes, kleines, aber sehr zierliches Portal (Taf. 2 B. n) und durch ein Rosettenfenster (Taf. 3. Fig. 5) ausgezeichnet, das mit seinen Kreuzblumen und Bogenkranz bereits die Grundelemente der spätern gothischen Rosetten zeigt.**

Westseite.

Der westliche Theil des Domes stammt, wie aus den mitgetheilten geschichtlichen Nachrichten mit Wahrscheinlichkeit hervorgeht, aus der Mitte und dem Ende des 13. Jahrh., also aus einer Zeit, in welcher die Gothik in Deutschland bereits in voller Blüthe stand. Dessen ungeachtet ist auch dieser Theil des Baues, wenn auch nicht im romanischen, doch noch weniger im gothischen Styl ausgeführt, und kann höchstens zu den Beispielen der Uebergangsweise gezählt werden (s. Taf. 3 Fig. 1 u. Taf. 4). Die Stockwerke sind, trotz der an den Ecken von unten bis oben durchgeführten durchbrochenen Erkerthürmchen, nach romanischer Art scharf geschieden, ja die Eckthürmchen stehen mit dem Thurmkörper unter Einer Dachpyramide; der Spitzbogen ist vorherrschend, aber ohne gothische Profilierungen und Füllungen; Capitäle und Friese haben das knospenartige Blattornament, und die Basen sind weder romanisch noch gothisch, sondern eigentlich styllos; neben dem Spitzbogen kommen der Rund- und der Kleeblattbogen vor. An der westlichen Chornische finden sich eben solche aus Halbsäulen zusammengesetzte Wandpfeiler, wie am Ostchor; doch sind sie von anderer Zeichnung (Taf. 3 Fig. 15). Besonders auffallend daran sind die runden Plinthen unter dem Wulst der Basen, und noch tiefer der ringförmige, von unten ausgehöhlte Viertelrundstab, mit welchem die untere Pfeilerabtheilung bekrönt ist, so dass hier das Fries wegfällt, was eine so grosse Zierde des östlichen Chores bildet. Die Fenster im Chor sind spitzbogig; aber ohne gothisches Masswerk; und haben im Innern eine Galerie

* Band II. p. 19. ** S. Taf. 4 die Nordseite des Domes.

von kleeblattbogigen Mauerblenden unter sich. Unter den Thürmen des westlichen Chors befinden sich Räume zur Aufbewahrung von Kirchengeräth (Taf. 2 B. r. s). Magazine

In demselben Chor steht das Grabmal von Papst Clemens II., der vorher unter dem Namen Suitger Saxo von Maiendorf den bischöflichen Sitz von Bamberg inne hatte, und 1047 in Rom starb. (Taf. 2 B. o.) Es ist ein Sarkophag von carrarischem Marmor, darauf an der Ostseite der Papst in Relief abgebildet ist, wie ihn der Engel des Todes abruft; an der Nordseite folgen die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Sparsamkeit, Freigebigkeit; an der Westseite ein Mann mit dem Schwert und der Weltkugel; an der Südseite die Stärke; alles überaus heftig bewegte Gestalten, eine italienische Arbeit, wie mir scheint, aus dem 14. Jahrhundert. Grabmäler.

Im Georgenchor (bei b) steht das Grabmal des Bischofs Günther, gest. 1065, mit seiner Gestalt in Relief, ein Werk von guten Verhältnissen, edlem Faltenwurf und schönen Verzierungen von Blumen und Vögeln (von noch ungewissem Alter); ferner (b') des Herzogs Otto II. von Andechs und Meran, gest. 1248. (Nach Mich. Jac. Ayrers Chronik: „1250 getödtet; er hat die Kirche weyd gebesert und gemeret“.)

Im Mittelschiff (bei g) ist das grosse Grabmal des Kaisers Heinrich und seiner Gemahlin Kunigunde aufgestellt, welches Bischof Heinrich Gross von Trockau von Tilman Riemenschneider 1499—1513 hat anfertigen lassen.

An der Südseite des Domes sind zwei Capellen angebaut: die St. Gertrauden- oder (jetzt) St. Antons-Capelle, die nichts Bemerkenswerthes enthält, und die Capelle zum heil. Nagel oder St. Andreas-Capelle, zugänglich bei z im südlichen Kreuzarm und bei y in der erstgenannten Capelle. Sie diente als Begräbnissstätte der Domherren und enthält eine grosse Anzahl meist sehr werthvoller Grabdenkmäler. — An den nordwestlichen Thurm (s des Grundrisses), in ursprünglicher Verbindung mit dem Domban steht die Schatzkammer (t), in welcher unter andern werthvollen Mittelalterthümern, Gewändern, Teppichen etc. auch ein bronzener Candelaber vom Anfang des 13. Jahrh. aufbewahrt wird, der die Inschrift trägt: Nebencapellen.

Sidus in arce poli preluceus sancte Geori †
Supplicis Hermanni donis placare decani. †

und mithin ein Weihgeschenk des Decan Hermann ist. — Bei v ist der Eingang in die Sacristei.

Der Bamberger Dom hatte im Laufe der Zeiten sehr viele Zuthaten erhalten, die seine ursprüngliche Gestalt verwischten. Desshalb ward von König Ludwig I. im J. 1828 eine Herstellung angeordnet. Sie ward zuerst dem Maler Fr. K. Ruprecht und nach dessen Tode dem Architekten K. Heideloff übertragen; aber vom k. Oberbaurath F. von Gärtner 1837 vollendet. Sie begann damit, dass die weisse Kalk-Tünche von den Mauern, Gliederungen, Ornamenten und Bildnereien im Innern genommen und die natürliche Wirkung des Sandsteins wieder gewonnen wurde. Das überaus löbliche Verfahren hat aber in seiner blossen Negation den Nachtheil gebracht, dass nicht nur durch die Farbenverschieden- Herstellung des Doms.

heit der Steine (auf die beim Aufmauern nicht die mindeste Rücksicht genommen worden), sondern noch mehr durch die weissen, ungleichen Mörtelstreifen der Fugen zwischen den Quadern eine grosse Unruhe in die Massen gekommen, die aber bei den sehr beträchtlichen Wandflächen und dem Grau und Graugelb des Sandsteins einen fast unerträglichen Eindruck von Oede und Kälte hervorbringen. Hier würden, neben leichter Verputzung der Fugen, Gemälde — nur aber ja keine bunte Decorationsmalerei! — sehr wohl thun. Der Fussboden wurde mit einer Mosaik von sechs- und viereckigen Steinplatten belegt. An die Stelle der hohen Eisengitter, die beide Chöre abschlossen, wurden niedrige Schranken von Stein vor die Treppenstufen gesetzt, und letztere ganz erneuert. Die östliche Krypta, bis dahin als Magazin benutzt, wurde gesäubert, und durch die ursprünglichen Treppen wieder zugänglich gemacht. Die westliche Krypta verlor zwei von ihren drei Eingängen und wurde bis auf eine kleine Kammer verschüttet, was sich allerdings schwer rechtfertigen lässt. Sechzehn Altäre aus der Zeit des Kunstverfalls, darunter ein ganz hoher, der den Georgenchor gradezu verdeckte, wurden entfernt und dafür sechs neue errichtet, bei denen der Baustyl des Domes zum Vorbild genommen worden. Der Altar im Georgenchor (a) hat ringsum Heiligen-Statuetten vom Bildhauer Schönlaub unter Arcaden, und einen bronzenen Crucifixus von Schwanthaler; ein ähnlicher Altar im Peterschor hat nur die Arcaden; beide Altäre haben gegen den Chorschluss eine Rückwand, an welcher zwischen acht steinernen Leuchtern die Statuen von Petrus und von Georg stehen; am Petersaltar stehen vier grosse steinerne Candelaber, über dem Georgsaltar ein prachtvoller Baldachin. Unten im Schiff vor den Chören, bei c und o, sind ebenfalls neue Altäre errichtet; auch sie haben Rückwände mit Leuchterstaffeln und Candelabern. Ausserdem sind zwei Seitenaltäre in ähnlicher Weise hergestellt worden, davon der nördliche das grosse elfenbeinerne Crucifix erhielt, das den Gekreuzigten ohne Dornenkrone und ohne Nägel in den Füssen darstellt, im J. 1516 vom Blitz getroffen und beschädigt wurde und wahrscheinlich aus Kaiser Heinrichs Zeit stammt. An beide Seitenaltäre kamen (wenig bedeutende) Gemälde von Schülern der Münchner Akademie. Die Kanzel aus Stein, mit den vier Evangelisten an der Brüstung, ist von Rottermund. Der Taufstein ist ebenfalls neu und mit galvanoplastischen Reliefs von Schönlaub ausgeschmückt; auch das Orgelgestell wurde dem Styl der Kirche angepasst. Die alten Chorstühle im Peterschor wurden braun angestrichen, die Figuren aber bronciert und an den Fleischtheilen farbig bemalt! Die Chorstühle auf dem Georgenchor bekamen eine Rückwand und einen gelben Anstrich. Das kaiserliche Grabmal wurde vom Georgenchor ins Schiff der Kirche zurückversetzt; was von bischöflichen Grabmälern zu dem alterthümlichen Gepräge des Doms nicht passen wollte, wurde entfernt und grossentheils in der Kirche auf dem St. Michaelisberg untergebracht. Unter den zurückgebliebenen bischöflichen Grabmälern sind mehrere von Peter Vischer gegossene (B. Heinrich III. von Trockau, gest. 1501; B. Veit Truchsess von Pommersfelden (?), gest. 1503; B. Georg II. gest. 1505); sodann das des B. Georg Carl v. Fechenbach, gest. 1808, von Rottermund und Burgschmiet.

DER DOM ZU AACHEN.

Mit drei Bildtafeln. *

Wenn irgend ein deutsches Baudenkmal wegen Alter und Herkunft unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so ist es der Dom zu Aachen, die carolingische Kaiser-Capelle. Diese Capelle, welche der Stadt Aachen im Französischen den Namen Aix la Chapelle gegeben, ward auf Befehl Carls des Grossen im Jahre 796 gegründet; der Bau wurde von dem Abte Ansigis von St. Vandrille bei Rouen geleitet, und 804 von Papst Leo III. der heiligen Jungfrau geweiht. In einer Gruft unter der Mitte der Kirche wurde des grossen Kaisers Leichnam unmittelbar nach seinem Tode 814, und zwar im Kaiserornat auf einem Stuhle sitzend begraben. Ein Sturm riss 829 einen Theil des Bleidaches weg; grösseren Schaden erlitt der Dom unter dem Raubzug der Normannen 881, die bis Aachen vordrangen und den Dom zum Pferdstall machten. Kaiser Otto III. liess (997) das Grab Carls d. Gr. öffnen und nahm die Reichs-Insignien heraus zum Zweck künftiger Kaiserkrönungen; den Leichnam legte er in einen antiken Sarkophag mit dem Relief des Raubes der Proserpina und gab ihm die Aufschrift: Carolo Magno. Friedrich Barbarossa schenkte 1165 der Kirche einen ringförmigen Kronleuchter und Friedrich II. liess 1215 die Gebeine des grossen Kaisers in einen neuen, mit Gold und Silber geschmückten Sarg legen. Grosse Brände erlebte der Dom 1146, 1224 und 1236 und in Folge davon Restaurationen und Anbauten. 1353 ward der hohe Chor in Osten zu bauen angefangen und 1414 vollendet. Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurden noch mehrere Nebencapellen hinzugefügt. Nach einem grossen Brande von 1656 erhielt die Kuppel ein neues Dach; der Thurm einen neuen Oberbau, der später noch einmal erneuert wurde. Um 1750 wurde eine grosse Capelle an der Westseite angebaut und das ganze Innere im Roccoco-Geschmack mit Stuccaturen und Vergoldungen modernisiert. 1794 am 30. Oct. erlitt der Dom eine arge Plünderung durch die Franzosen und verlor dabei seine kostbaren Granit- und Marmorsäulen, die nach Paris geschleppt und nur theilweis nach dem Pariser Frieden 1815 zurückgebracht wurden. Seit 1855 ist eine vollkommene Herstellung des Domes mit Beseitigung der entstellenden Zuthaten angeordnet und im Werke.

Geschichte. 796. 804. 814. 829. 881. 997. 1165. 1215. 1146. 1224. 1236. 1353. 1414. 1656. 1750. 1794. 1815. 1855.

Die beiden Ansichten auf Taf. 1 und 2 vergegenwärtigen das Jetzt und Sonst der berühmten carolingischen Kaisercapelle. Es wird nicht schwer sein, die verschiedenen auf Taf. 1 sichtbaren Bautheile mit Hülfe der gegebenen Geschichte des Domes chronologisch zu bestimmen. Der hohe Chor ist aus dem 14., die anstossenden gothischen Capellen sind aus dem 14. und 15. Jahrhundert, der moderne Anbau gehört dem 18. Jahrh. Was man vom Thurme sieht, stammt grossentheils aus dem 14. Jahrh., das Dach der Kuppel aus dem 17., die Galerie mit der Giebelkrone aus dem 13. Jahrh. und nur was darunter ist,

Äussere Ansicht.

* Bei Tafel 2 und 3 wurden die Zeichnungen von F. Mertens in L. Förster's Bauzeitung von 1840 zu Grunde gelegt.

gehört nebst dem Mauerstück mit den 4 modernisierten Fenstern zwischen der gothischen und der Roccoco-Capelle dem Bau Carls d. Gr. an. Diesen haben wir und zwar von der Südwestseite vor uns auf Taf. 2.* Hier bildet der Kuppelbau den eigentlichen Körper der Kirche, und zwar mit zwei Abtheilungen, einer weiteren, und einer aus deren Mitte aufsteigenden engern; dazu einem thurmartigen viereckten Vorbau mit zwei runden Nebenthürmen. Im Aeussern wie auch im Innern erinnert dieser Bau so lebhaft an die von Theodorich dem Grossen begonnene und unter Kaiser Justinian 547 vollendete Kirche des heil. Vitalis in Ravenna, dass man sie unbedingt als das dafür gewählte Vorbild ansehen kann.

Der carolingische Bau.

Inneres.

Wir haben demnach in dem carolingischen Bau eine Kirche nach byzantinischer Anlage vor uns, mit rundem (achteckigem) Mittelschiff (Taf. 2. A. a. a), einem kreisförmig dasselbe umschliessenden Nebenschiff (h. b.), in Osten eine Chornische (c) und in Westen eine Vorhalle (d). Die Hauptform ruht im Mittelschiff einem nicht ganz gleichseitigen Achteck von 50 F. grösserm Durchmesser und 100 F. Höhe, mit acht Pfeilern und der darauf gebauten Mittelschiffwand und Kuppel.

Das Nebenschiff von halb so grossem Durchmesser öffnet sich an jeder Seite des Achtecks mit einer Arcade nach dem Mittelschiff, die Umfassungsmauer aber bildet ein Sechzehneck, von welchem immer abwechselnd eine Seite mit einer Seite des Achtecks parallel läuft, und eine dem Pfeiler derselben gegenübersteht. Ueber dem ganzen, nur 22½ F. hohen Nebenschiff zieht sich eine Empor (Taf. 2. B. m. m) hin von 35 F. Höhe, ebenfalls gegen das Mittelschiff durch Arcaden geöffnet.

Ueber den untern Arcaden (S. Taf. 3) zieht sich ein schönes, weit ausladendes Kranzgesims hin, und darüber öffnen sich die Arcaden des obern Stockwerks, mit ihrem (noch ursprünglichen) ehrnen Geländer der Brüstung und den Säulenstellungen von zwei Säulenpaaren übereinander. Darüber sind die Fenster angebracht, in jeder Seite des Achtecks eines; die senkrechte Wand schliesst mit einem Kranzgesims, über welchem die Wölbung der Kuppel beginnt. Nebenschiff und Empor sind überwölbt, aber auf sehr verschiedene Weise. Da das Sechzehneck der Umfassungsmauer mit dem innern Achteck auf die Weise ausgeglichen ist, dass in der Bodenfläche des Nebenschiffs immer ein Viereck mit einem Dreieck abwechselt (Taf. 2. A. b. e), so ist diese Eintheilung auch durch Gurtarcaden zwischen den innern Pfeilern und denen der Umfassungsmauer (n. n.) durchgeführt. Soweit wiederholt sich diese Structur auch bei der Empor (Taf. 2. B). Anders ist's mit den Gewölben. Im Nebenschiff (A) sind die viereckten Räume (b) mit Kreuzgewölben, die dreieckigen mit dreigräthigen Kappengewölben überdeckt, deren Gräthe aus den Spitzen der Dreieckswinkel ausgehen. Die Gurtbögen der Arcaden (n und o bei Fig. A) sind von gleicher Höhe (s. Taf. 3. n. o). Anders bei der Empor, wo die Gurtbögen des Umgangs (Taf. 2. B. r) nur halb so hoch sind als die Bogenöffnungen gegen das Mittelschiff (Taf. 2. B. s), wie man deutlich im Durchschnitt (Taf. 3 bei r und s) sehen kann. Da nun das Dach

Wölbungen.

* Ich folge hierbei fast ohne Abweichung der von F. Mertens a. a. O. versuchten Restauration.

über der Empor dicht über den ins Mittelschiff geöffneten Arcaden (Taf. 3. s) ansetzt und in schräger Richtung abwärts geht, so entsteht eine höchst eigenthümliche Gewölbeconstruction. Die Räume der Empor nehmlich sind mit Tonnengewölben bedeckt, die in dem Gesims (Taf. 3. t) über dem Durchgangsbogen eine horizontale Basis, aber in Folge der Dachschräge eine verschiedene Scheitelhöhe haben, innen bei t s eine höhere, in der Umfassungsmauer bei t u eine weniger hohe. Auf diese Weise wurde die schrägabfallende Gewölbdecke zu einer Art Strebegewölbe gegen den Schub des Kuppelbaues. Hierbei ist die nischenförmige Ausbiegung der innern Wandflächen der Umfassungsmauer (Taf. 2. B. x) von constructiver Bedeutung, welche Mertens (a. a. O. p. 137) in folgenden Worten bezeichnet: „Die Tiefe jener nischenförmigen Wandausbiegung beträgt so viel als der auf der schrägen Axe des Tonnengewölbes winkelrecht genommene Querschnitt desselben aus dem Loth fällt. Die Durchschnittslinie der beiden Cylinderflächen, d. i. der Schildbogen, in dem sie sich vereinigen, liegt daher der Hauptrichtung nach in einer schiefen Ebene, gegen welche das Tonnengewölbe winkelrecht anfällt, so dass dessen Last und Schub hierdurch viel voller und gleichmässiger aufgefangen wird, als bei der Anordnung eines senkrechten Schildbogens in ebener Wand geschehen würde. Zu mehrerer Constructions-Sicherheit ist die Stärke, welche die Umfangsmauer durch ihre Ausbiegung verloren hat, durch einen Blindbogen, der, von einem Wandpfeiler zum andern geschlagen, genau der cylinderförmigen Wandbiegung (x) folgt und gegen welchen das Tonnengewölbe unmittelbar anstösst, ohen wieder ersetzt.“

Säulenstellung.

Die grösste architektonische Zierde des Achteckbaues bildet die Säulenstellung in den Oeffnungsarcaden. 32 Säulen von poliertem blaugrauen Marmor und röthlichem Granit, und zwar 16 von 11′ 8″ 1‴ bis 11′ 3″ 1‴ Höhe und 16 von 10′ 7″ Höhe sind zu diesem Zweck verwendet. In jeder Arcade (s. Taf. 3) stehen zwei Säulenpaare übereinander, so dass die grössern in unterer Reihe aufgestellten durch Bogen verbunden sind, die auf Architravstücken über den Capitälen aufsitzen, und ein Gesims ober sich haben, das das kürzere Säulenpaar trägt. Dieses ist bis zu dem Bogen der Oeffnung emporgeführt und mit demselben durch schräg zugeschnittene Würfel in Verbindung gebracht, die zwischen ihm und dem Capitäl eingesetzt sind. *

Die Capitäle der obern Säulen (s. Taf. 2. Fig. E), davon 8 in Paris zurückgeblieben, sind von römisch- componierter Art, mit zwei senkrecht über einander stehenden Blattreihen und dem ionischen Capitäl, und tragen in ihren magern Formen das Kennzeichen einer ängstlichen Nachahmung der Antike. Die Basen (von Mergelstein) bestehen aus einer fallenden Welle auf hoher Plinthe. Die Capitäle der untern Säulen sind sämmtlich verloren gegangen.

* An dieser Stelle weicht die Bildtafel 3 von der von Mertens projectierten Restauration ab und folgt den Ansichten v. Quast's, welche auch bei der wirklichen Restauration zur Geltung gekommen sind. Mertens gibt dem untern Säulenpaar nur Einen Bogen in der Mitte und zwei Architravstücke rechts und links; v. Quast (Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande) hat aus dem Mauerwerk, aus einer im Vatican zu Rom aufbewahrten (nun von Preussen angekauften) alten Zeichnung, sowie aus den Nachahmungen der Kaisercapelle bei der Münsterkirche in Essen und in Ottmarsheim die Anordnung von drei Bogen über dem untern Säulenpaar nachgewiesen.

Wir haben im Innern nun noch eine Bauanlage zu betrachten, welche durch die Modernisierung im 18. Jahrh. gänzlich beseitigt worden.* Wir sehen (Taf. 2. A. c) im Osten an der Stelle des eigentlichen und ursprünglichen Chors eine Capelle mit gothischen Gewölben und Formen, eingebaut in den hohen gothischen Chor (g) und gleichzeitig mit diesem, (1353—1414). — Diess war die Marien- oder Hauptaltarcapelle, die inzwischen die Höhe des Nebenschiffs oder untern Umgangs nicht überragte. Ihr ganz entsprechend war an derselben Stelle im Osten der Empor oder des obern Umgangs eine gleiche Capelle (Taf. 2. B. c'), wie das aus dem Durchschnitt (Taf. 3) deutlich zu ersehen ist, welche den Namen der „Frühmesskirche" führte.

Chorcapelle.

Wir haben hier der Einrichtung nach schon eine jener Doppel-Capellen vor uns, von denen Band I der Denkmale (Baukunst p. 45) ein Beispiel und ausführliche Nachricht gegeben ist.

Den hohen Chor von 1353—1414 lassen wir zugleich mit den gothischen Capellen ausserhalb unsrer Betrachtung, da uns für diesen Styl bedeutendere Denkmale sich darbieten, und da es uns hier besonders um die Anschauung des carolingischen Baues zu thun ist.

Westlicher Vorbau.

Gegenüber der Mariencapelle ist ein viereckter Thurm mit zwei runden Treppenthürmen neben sich angebaut (Taf. 2. A. f). Er enthält im Erdgeschoss das Vestibul (d), das mit einem Tonnengewölbe gedeckt, und durch eine fast 11 F. weite und gegen das Tonnengewölbe überhöhte Arcade mit dem Nebenschiff verbunden ist. Auf diesem Vestibul steht ein zweites Stockwerk (d'), das der Empor der Kirche entspricht, welche an dieser Stelle allein mit einem horizontalen (statt des schräg abfallenden) Tonnengewölbe überdeckt ist. Die Arcadenöffnung (Taf. 2. B. 1) hatte ehedem, gleich der gegenüberstehenden der Empor, durch zwei Säulen und drei Arcaden eine Dreitheilung. Gegen den Thurmraum (d') zu legt sich eine Blindarcade (2) um sie, gegen welche die Thurmwände (3) wieder um etwas zurückstehen. Diese Verjüngung der Laibung wird aber in ihrer Wirkung geschwächt dadurch, dass die Bogen nicht concentrisch sind, dass ein jeder somit nur für sich Geltung hat.

In der Westwand dieses Thurmes (d') befindet sich sowohl innen als aussen eine grosse Nische. Beide sind durch ein grosses dreigetheiltes Fenster mit einander verbunden; die äussere aber reicht, wie die Abbildung (Taf. 2. C) zeigt, durch beide Stockwerke ohne Zwischenglieder bis zum Boden; nur ist das Gesims des Vestibuls auf ihrer Fläche fortgesetzt. Ueber dem obern Thurmraum folgt (ursprünglich) nur noch ein niedriges Stockwerk mit einer rundbogigen Oeffnung nach aussen, in welche im 14. Jahrh. ein gothisches Fenster eingesetzt worden. Dahin scheinen auch die (jetzigen) obersten Aufsätze der Treppenthürme zu gehören, während der oberste, einfache Aufsatz des Vestibulthurmes aus dem 18. Jahrhundert herrührt An dieser Seite des Domes befand sich ursprünglich, altchristlicher Kirchenbauordnung gemäss, ein Vorhof, dessen Andenken sich bis auf unsere Tage in

Vorhof.

* Die Kunde von dieser ältern Anlage hat Mertens (a. a. O. p. 140) aus alten Grundrissen des Domes in der Aachener Stadtbibliothek, aus Noppius' Chronik von Aachen 1632 und aus einigen zu Trimborn bei Aachen noch vorhandenen Ueberresten geschöpft.

seinem verstümmelten Namen erhalten hat, indem der Platz vor dem Dom jetzt Parvisch heisst, d. i. Parvis, soviel als Paradies, der Name des Basiliken-Vorhofs.

An der Aussenseite des Kuppelbaues waren ursprünglich (s. Taf. 2. C) zweimal 16 Fenster an der Umfassungsmauer des Nebenschiffs und der Empor und 8 Fenster an dem mittlern und höhern Octogon, alle von höchst einfacher Construction im Halbkreis überwölbt. Ein Kranz von einfachen Tragsteinen bekrönte die untere Umfassungsmauer, von welcher auf der perspectivischen Ansicht (Taf. 1) ein Stück mit zwei Fensterpaaren sichtbar ist. Am Octogon treten an jeder Ecke zwei Strebepfeiler vor, welche als die obersten Ausgänge der in das Nebenschiff und die Empor vortretenden Querpfeiler (Taf. 2. A. w) zu betrachten sind, und theils zum Schmuck, theils zur Verstärkung der Mauer gegen den Gewölbdruck dienen. Sie gehören dem ursprünglichen Bau an und haben nur wenig gelitten. S. Taf. 2 Fig. D. Der unterste Theil des Strebepfeilers tritt zweimal so weit vor als er breit ist, und geht mit einem Wasserschlag (einer schrägen Fläche) in den höhern, schlankern Theil über. Noch höher oben wird er von einem schrägen Gesims überschritten, das um das ganze Octogon läuft und ober welchem Wand und Pfeiler um etwas zurücktreten. Der Strebepfeiler endet mit einem Capitäl von spätrömisch-korinthischer Zeichnung, das ebenfalls ober der Pfeilerdeckplatte etwas zurücktritt. Die Hauptmasse des Mauerwerks, das an mehren Stellen zu Tage liegt, besteht aus Schieferschichten, durch Mörtel verbunden in welchen Ziegelstücke eingemengt sind. Die Quadersteine, mit denen die Fenster eingefasst sind, zeugen von keiner sorgfältigen Beobachtung des rechten Winkels und der Seitengleichheit.

Aeusseres. *Mauerwerk.*

Wenn demnach sowohl der Composition als der Ausführung nach der carolingische Kirchenbau in Aachen von aussen so wenig einen Eindruck machen konnte, als diess bei altchristlichen Bauten überhaupt der Fall ist, so war dafür alles auf eine grosse Wirkung im Innern berechnet. Zu dem bereits beschriebenen Säulenschmucke, den ehrnen Geländern und Thüren, der mit Reliefs und Edelsteinen verzierten Kanzel, kam ein reicher musivischer Fussboden und prachtvolle Mosaikgemälde auf Goldgrund an den Gewölben der Kuppel und an den Fenstern, und später als Geschenk Kaiser Friedrichs I. ein grosser, kostbarer Kronleuchter.

Ausschmückung.

Die ehrnen Geländer sind Rahmen von 4 F. Höhe und 13½ F. Länge, in je 4 oder 5 Abtheilungen senkrecht getheilt. Die Abtheilungen sind mit verschiedenartigem Gitterwerk ausgefüllt; doch so dass immer zwei Geländer einander gleich sind. Die Verzierungen daran sind theils römischen, theils byzantinischen Styls. — Von den drei ehrnen Doppelthüren war die grössere am Eingang aus dem Vestibul in das Nebenschiff angebracht. Sie sind in einzelne Felder getheilt, an deren Rahmen Eier, Perlstab und Palmetten in antiker Weise wechseln. In den beiden Mittelfeldern sind zwei Löwenköpfe für den Thürring angebracht.

Geländer. *Thüren.*

Der musivische Fussboden war aus kleinen Marmorsteinen zusammengesetzt, welche Figuren und Blumen vorstellten. Es ist ein Stück davon in dem nördlichen Quadratraum der Empor erhalten, das inzwischen nur geometrische Figuren in gefälliger Zusammenstellung zeigt.

Mosaiken.

Das Mosaik der Kuppel, von welchem in Ciampini's Vetera monumenta (II. 22) eine

ganz unzulängliche Abbildung enthalten ist, stellte Christus auf dem Himmelsthron mit den vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse vor. Unzweifelhaft war die ganze Kirche, ähnlich wie ihr Vorbild S. Vitale in Ravenna, mit Mosaiken (von bunten Glasstiften) ausgeschmückt. Wenigstens sieht man in den Fensterbögen noch einige spärliche Ueberreste solcher Verzierungen.

Kronleuchter. Der Kronleuchter Barbarossa's hat seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss seine Stelle über dem Grabe Carls des Grossen in der Mitte des Octogons. Es ist ein Ring von 12—15 F. Durchmesser, zusammengesetzt aus acht nach aussen gekehrten Viertel-Kreisstücken. Auf jedem Kreisstück und im Winkel zwischen je zweien steht ein kleines Tabernakel, darin ehedem heilige Gestalten von Silber waren, und abwechselnd mit diesen Tabernakeln sind Palmetten und (64) Leuchternäpfe angebracht. Das Ganze ist von vergoldetem Kupfer; die Palmetten sind von dünnem Blech ausgeschlagen. An der Aussenseite der Krone steht zwischen zwei Blattornamentstreifen die Widmung in lateinischen Hexametern, deren Hauptinhalt besagt, dass der Leuchter das himmlische Jerusalem vorstelle, welches Johannes in der Offenbarung geschaut und wo Patriarchen, Propheten, Apostel und andere Heilige Wohnung erhalten haben; dass Kaiser Friedrich denselben in Uebereinstimmung mit der Form des Tempels habe herstellen lassen und der Maria weihe, damit sie ihm und seiner Gemahlin Beatrix gnädig sei.

Die Wölfin etc. Eine ehrne Wölfin und ein gleicher Granatapfel, wahrscheinlich beide vom Brunnen im ehemaligen Vorhof und wohl Werke des Alterthums, werden wohlerhalten über dem Eingang aufbewahrt.

Kanzel. An der Kanzel sind ausser kostbaren Steinen und eingesetzten werthvollen Gefässen höchst merkwürdige, ziemlich grosse Reliefs aus Elfenbein mit heiligen und symbolischen, selbst mythologischen Gestalten. *

In der westlichen Empor (Taf. 2. B. k. Taf. 3. k) steht bis auf diesen Tag ein Der Kaiserstuhl. Stuhl aus einfachen Marmorplatten zusammengefügt. Das ist der Kaiserstuhl, nehmlich der Stuhl, auf welchem der Kaiser vor und nach der feierlichen Krönung, die bekanntlich bis 1558 im Dome von Aachen stattfand, im grossen Ornate sass, um von da auf einer (für die Ceremonie besonders aufgeführten, auch auf unserer Tafel angedeuteten hölzernen Treppe) zur Mariencapelle herab zu steigen, wo ihm die Krone aufs Haupt gesetzt wurde.

* Abgebildet und beschrieben Denkmale I. Bildnerei p. 1.

DIE ST. LORENZKIRCHE IN NÜRNBERG.

Mit zwei Bildtafeln. *

Die Zeit der Erbauung der St. Lorenzkirche in Nürnberg ist nicht bekannt. Der Augenschein ergibt, dass sie zwei verschiedenen Bauperioden angehört; der ältere, westliche Theil trägt das Gepräge der Baukunst um 1300, der nördliche Thurm ist vom Anfang des 15. Jahrh., der östliche An- oder Ausbau erfolgte 1439—1477.

Die St. Lorenzkirche ist dreischiffig ohne Querschiff, 312 bayr. F. lang, 105 F. breit. Im eigentlichen Schiff der Kirche trennen acht ganze (und zwei halbe) Pfeilerpaare die drei Längenabtheilungen, die sich in das unverhältnissmässig (150 F.) lange Chor fortsetzen und hier durch fünf Pfeilerpaare geschieden sind.

Das Mittelschiff ist doppelt so hoch und so breit, als die Nebenschiffe; die Fenster der letzteren sind an die äusseren Kanten der Strebepfeiler (die über das Nebenschiffdach emporragen) verlegt, so dass diese, ins Innere der Kirche gezogen, zu Seitencapellen benutzt werden konnten. Zweimal acht grosse Nebenschiff- und ebensoviel nur kleinere Mittelschifffenster geben der Kirche Licht. An der Südseite, wo der Chor beginnt, ist eine sehr ausgezeichnete Thüre mit einer Vorhalle, das ist die s. g. „Brautthüre," durch welche Brautpaare zur Vermählung eintreten. Gegenüber steht die Sacristei. Das Innere der Kirche gewährt ungeachtet der vielen Restaurationen aus der Neuzeit, und der sehr unschönen Kirchenstühle einen erhebenden, erfreulichen Anblick. Der eindruckvollste Theil aber des ganzen Gebäudes bleibt die Westseite (s. Taf. 1). Zwischen zwei sehr einfach gehaltenen fast gleichen und gleich (252 F.) hohen Thürmen tritt uns der Mittelschiffbau mit einem seltenen Reichthum architektonischen Schmuckwerks entgegen. Die Thürme haben noch, nach romanischem Typus, eine Reihe Stockwerke unverbunden übereinander; kaum dass die Eckstrebepfeiler mehren Abtheilungen zugleich angehören. Auch ist das Quadrat als Basis durch sieben Stockwerke bis zur obersten Galerie durchgeführt, worauf dann ein kurzer achteckiger Theil mit einer Giebelkrone und der Pyramide folgt. Die Ecklessinen sind durch gothische, langschenklige Bogenfriese verbunden; die Fenster sind je nach der Grösse der Stockwerke an Grösse verschieden; sinnreich sind die Doppelfenster der Glockenstube durch ein Stabwerk vergittert. Die südliche Thurmpyramide ist zum Theil vergoldet. Die Thürme selbst liegen in der Flucht der Seitenschiffe und sind unten durch keine Zwischenmauer von ihnen geschieden. Reich und reizvoll ist die Stirnseite des Mittelschiffbaues, obwohl mancherlei Missverhältnisse in ihrer Zusammensetzung nicht zu übersehen sind. Der Giebel würde bei vollständiger Entwickelung seiner Linien ein gleichschenkliges Dreieck bilden, und ist desshalb, da diess ihm zu breit (oder zu niedrig) machen würde, zu einem Fünfeck beschnitten, was immer den Eindruck einer Beeinträchtigung macht. Sehr festlich

Westseite

---

* Benutzt wurde eine photographische Aufnahme des Portals und KALLENBACH's Atlas der deutsch-mittelalterlichen Baukunst.

ist die Anordnung der vielen Fensterblenden im Giebel und die breite, durchbrochene Umrahmung; der Eindruck aber wird geschwächt durch die die letztere durchschneidenden, zweck- und constructionslosen Fialen und durch die das (in der Mitte angebrachte) Treppenthürmchen abschliessende, für diese Selle unpassende, schwerfällige Pyramide.

Die Rosette ist von äusserst sinnreicher Construction. Ein Doppelkreuz von gegeneinander gestellten Fenstern um einen mittlern achtspitzigen Stern, dazu acht kleine Kreuzrosen zwischen den Kreuzschenkeln, bilden das eigentliche Fenster, um welches sich ein aus Giebeln, Fialen, Spitz- und Rundbogenfriesen gebildeter, strahlenartiger Rahmen legt. Eine Rosette von ausserordentlich schöner Zeichnung; doch — wenn man erwägt, dass ihr Durchmesser dem vierten Theil der Höhe des Mittelschiffbaues gleich kommt — offenbar zu gross!

Der Ueberladung der Mauerfläche mit architektonischem Ornament an dieser Stelle steht nun der gänzliche Mangel daran an der untersten Abtheilung zu grell gegenüber. Dazu kommt, dass die schon bei den Thürmen getroffene, dem romanischen Styl entlehnte, Horizontal-Anordnung hier, wo reich-gothisch ornamentierte Abtheilungen übereinander stehen, noch störender wirkt. Da ist kein Strebepfeiler, kein Giebel, keine Fiale, noch sonst ein architektonisches Glied, das die Vermittelung und Verbindung der Stockwerke übernähme; ein jedes ist und wirkt isoliert für sich; und auch zwischen den Thürmen und dem Mittelschiffbau ist keine rechte Wechselwirkung eingeleitet; kaum dass die, das Portal und die Rosette scheidende Galerie durch ein Paar niedergehende Linien mit dem Gesims des zweiten Thurmstockwerks in Verbindung gebracht ist. Inzwischen so gross ist die Kraft dieses Baustyls, dass die Lorenzkirche trotz aller unverkennbaren Schwächen und Gebrechen doch zu allen Zeiten ein Gegenstand allgemeiner Bewunderung gewesen ist.

Vornehmlich hat gewiss dazu das Hauptportal (s. Taf. 2) mit seinem ungewöhnlichen Reichthum an bildnerischem Schmuck beigetragen.

Hauptportal.

Auch hier sind es nicht die architektonischen Verhältnisse, die den Reiz geben oder erhöhen, da der Bilderschmuck den eigentlichen Eingang auf ein Drittheil des Portals beschränkt hat, sondern eben der Bilderschmuck von einem nicht genannten und nicht bedeutenden Meister aus dem 14. Jahrh. ist es, der die Wirkung auf den Beschauer übernommen zu haben scheint. Am Thürpfeiler steht, wie gewöhnlich, Maria mit dem Kinde im Arm; die Thürfelder über den beiden durch den Pfeiler getrennten Thüren sind viereckt, doch auf blos ornamentistischem Wege wieder spitzbogig gemacht und mit den Figuren der vier Evangelisten, ferner der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Kindermord und der Flucht nach Aegypten in Relief ausgefüllt. Darüber beginnt im überhöhten Spitzbogen das eigentliche Giebelfeld mit einer Darstellung der Passionsgeschichte, darüber des Weltgerichts mit Auferstehung der Todten, Seligen und Verdammten und den Posaunenengeln neben Christus. In der Laibung stehen die Gestalten von Adam und Eva, den Erzvätern und höher hinauf den Propheten und den Ahnen Christi nach der Stammtafel des Neuen Testamentes; an der Wand aber neben der Laibung St. Stephan und St. Lorenz und noch zwei weniger kenntliche Heilige.

S. MICHAEL ZU HILDESHEIM.

Mit zwei Bildtafeln. *

Zu den merkwürdigsten kirchlichen Bautrümmern in Deutschland gehört die Kirche des heil. Michael in Hildesheim. Gegründet im Jahre 1001, und vollendet 1022 von dem kunstsinnigen und selbst als Künstler thätigen Bischof Bernward, erfuhr sie bereits 1036 eine Herstellung, und nach einem Brand im Jahr 1164 eine zweite Herstellung, nach welcher 1186 eine neue Einweihung erfolgte. Es sind, wie wir weiter unten sehen werden, gewichtige Gründe für die Annahme vorhanden, dass der Brand nicht einen Neubau nöthig gemacht hat.

Geschichte. 1001. 1022. 1036. 1164. 1186.

Beschreibung.

Die Anlage (Taf. 1, Grundriss A) zeigt uns eine Basilica von den schönsten Verhältnissen und der wirkungvollsten Eintheilung. Zwei quadratische Thürme (a und a') im Westen schliessen eine mit ihnen in gleicher Flucht liegende Vorhalle (b) ein, durch welche man in das verhältnissmässig schmale und hohe Mittelschiff (c) tritt. Hier wechseln je zwei Säulen mit einem Pfeiler ab (s. Aufriss B), um die Mittelschiffwand mit ihren kleinen, glatten, rundbogigen Fenstern zu tragen, und die Verbindung mit den Seitenschiffen herzustellen. Das Querschiff ladet so weit aus als die Thürme, wiederholt genau dieselben Längen- und Breitenverhältnisse, in seiner nördlichen und südlichen Abtheilung (d und e) und sogar die kleinen, aussen angebrachten Treppenthürmchen. Sehr eigenthümlich sind die in dasselbe eingezogenen Zwischenmauern, wodurch eben diese Abtheilungen so wohl von den Nebenschiffen, als von der Kreuzung (f) geschieden werden. Die Zwischenwände zwischen e und f werden von zwei Säulen getragen und sind an beiden Seiten mit Bildnereien von Stucco verziert. Ausserdem haben die Abtheilungen d und e noch je eine Unterabtheilung (d' und e') mit einer Zwischenwand, die auf nur einer Säule ruht, aber (wie aus dem Aufriss ersichtlich) zwei Emporen mit Arcaden enthält. Die Thüre x führt in den Kreuzgang, ein Bauwerk von 1252, das durch die wunderschönen Kapitäle seiner Säulen berühmt ist. — Das Chor (g) ist sehr erhöht und (ursprünglich) durch zwei Treppen zugänglich; unter ihm befindet sich die sehr hohe Krypta, in die man (gegenwärtig) nur von aussen gelangen kann. Eigenthümlich ist der Umgang um das Chor, in welchem die Sacristeien (h h') liegen.

Von diesem Bau sind zerstört das nördliche Querschiff, die südliche Seitenschiff-

*) Benutzt wurden: Denkmäler der deutschen Baukunst von Moller III.



mauer und ein grosser Theil der westlichen Thürme. Dagegen ist die hölzerne Decke des Mittelschiffs und zwar mit ihrem sehr reichen Bilderschmuck erhalten. Diese Temperamalereien nun, von denen wir künftig ausführlichere Mittheilung zu machen gedenken, stimmen in Weise der Erfindung, in Zeichnung, Ornament und Farbenwahl auf das allergenaueste mit Miniaturen eines Missale-Codex aus dem Domschatz in Hildesheim überein, (welchen Dr. Kratz daselbst mir zu zeigen die Güte hatte und) dessen Inschrift besagt, dass sie von „Rottmannus prbtr et monachus 1159 gemalt worden, welcher derzeit bereits die Ausschmürkung der Kirche besorgt hatte"; eine Angabe, woraus wohl mit grösster Wahrscheinlichkeit geschlossen werden kann, dass die Decke des Mittelschiffs mit allem, was unmittelbar darunter befindlich, in dem Brande von 1164 verschont geblieben.

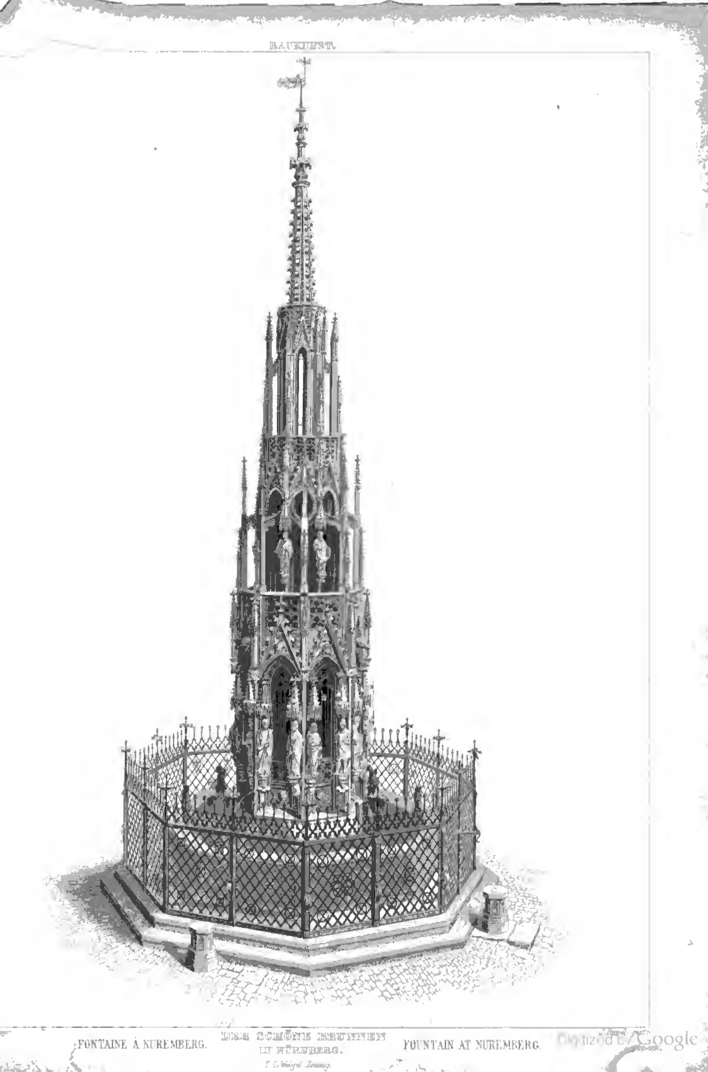
Hierzu gehören nun vor allem die durch die Originalität der Erfindung und den Reichthum der Ornamente ausgezeichneten Säulenknäufe, von denen wir auf Taf. 2. eine Anzahl mittheilen. Wohl lassen sie sich in der Construction alle auf den abgerundeten Würfel mit einer nach oben ausladendrn Deckplatte zurückführen; allein innerhalb dieser Grenzen herrscht die grösste Mannichfaltigkeit, so dass die Abrundung bald von oben, bald in der Mitte, bald am untern Drittel des Würfels beginnt; dass das Blattwerk bald von Menschen- oder Thierfiguren, bald von blossen Masken unterbrochen wird; dass die Blätter mehr oder weniger antiker Form sich nähern, mehr oder weniger vorstehend, mehr oder weniger vertieft ein wechselvolles Spiel von Licht und Schatten geben. Eine Andeutung aber des ums Ende des 12. Jahrhunderts eintretenden Uebergangsstyles enthalten die Ornamente so wenig, als die Grundform der Capitäle. Die Säulenbasen von nicht ganz einfacher attischer Form haben zum Theil verzierte Wulste, gegliederte Hohlkehlen und Eck-Decknasen (nicht Blätter) mit der Plinthe. Die Pfeiler haben unverzierte, aber ungegliederte Kämpfer und Basen. Die innern Bogenflächen zwischen den Säulen und Pfeilern sind reich mit rankenartigen oder auch geometrischen Verzierungen in Stucco bedeckt; in den Bogenwinkeln aber gegen die Seitenschiffe sind Figuren von Heiligen gleichfalls in Stucco angebracht, über denen sich ein mäandrischer Arabeskenfries hinzieht. Figuren und Ornamente sind auf das festete mit dem Mauerwerk verbunden, so dass sie als gleichalt zu betrachten sind.

Zwischen dem Mittel- und Querschiff ist ein halbkreisrunder Bogen (Triumphbogen) und eben ein solcher zwischen Querschiff und Chor (Tribunenbogen) gesprengt. Beide werden von starken Kreuzpfeilern getragen.

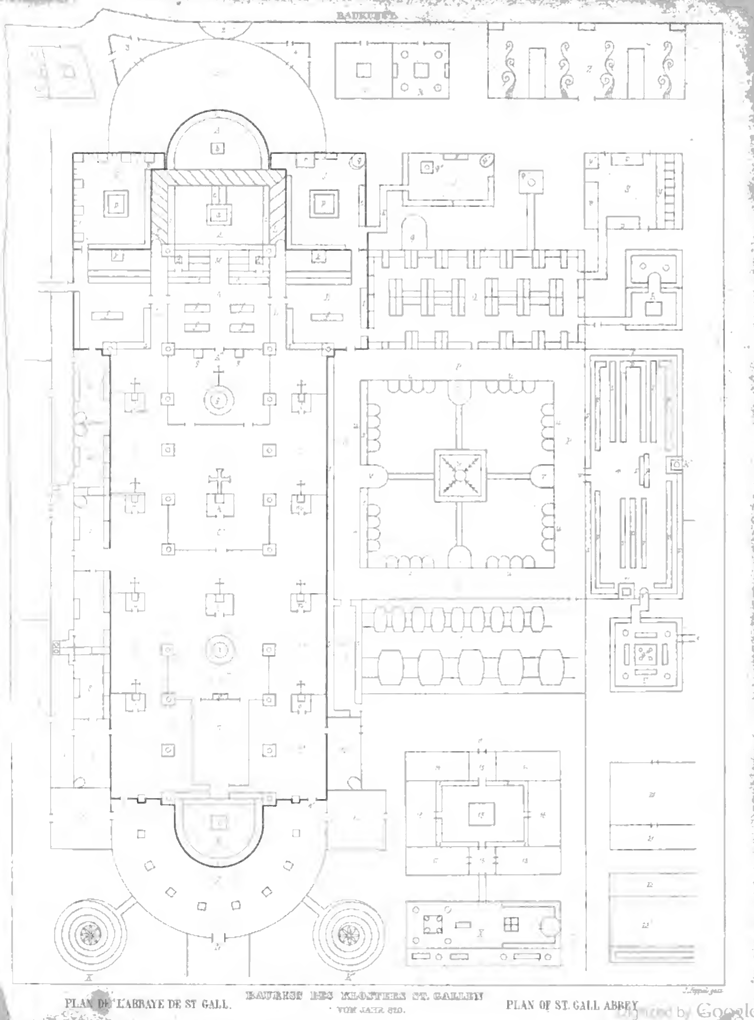
Die Balkendecke der im südlichen Querschiff errichteten Empor ist in Leimfarben bemalt mit weissen Arabesken auf schwarzem Grunde, abwechselnd vermischt mit rothen, grünen und gelben Blumen. Dem Styl nach gehört diese Malerei in die Mitte des 15. Jahrhunderts, als bereits das gothische Blatt- und Masswerk die enggezogenen Grenzen strenger Formenbildung überschritten hatte.



FONTAINE A NUREMBERG



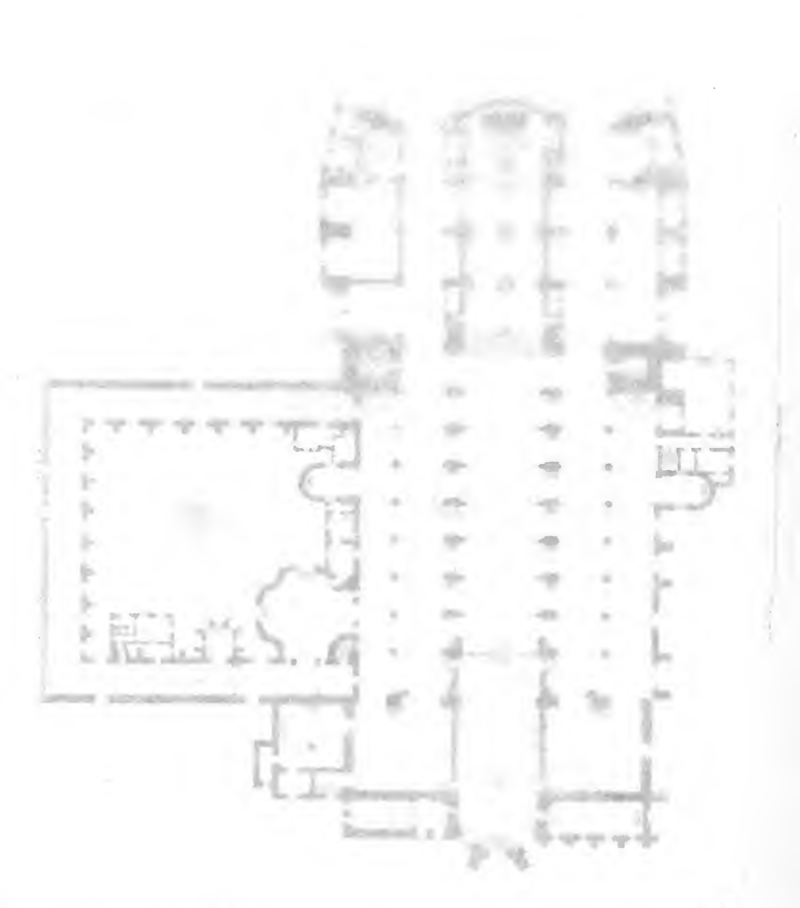
FONTAINE À NUREMBERG. DER SCHÖNE BRUNNEN IN NÜRNBERG. FOUNTAIN AT NUREMBERG.

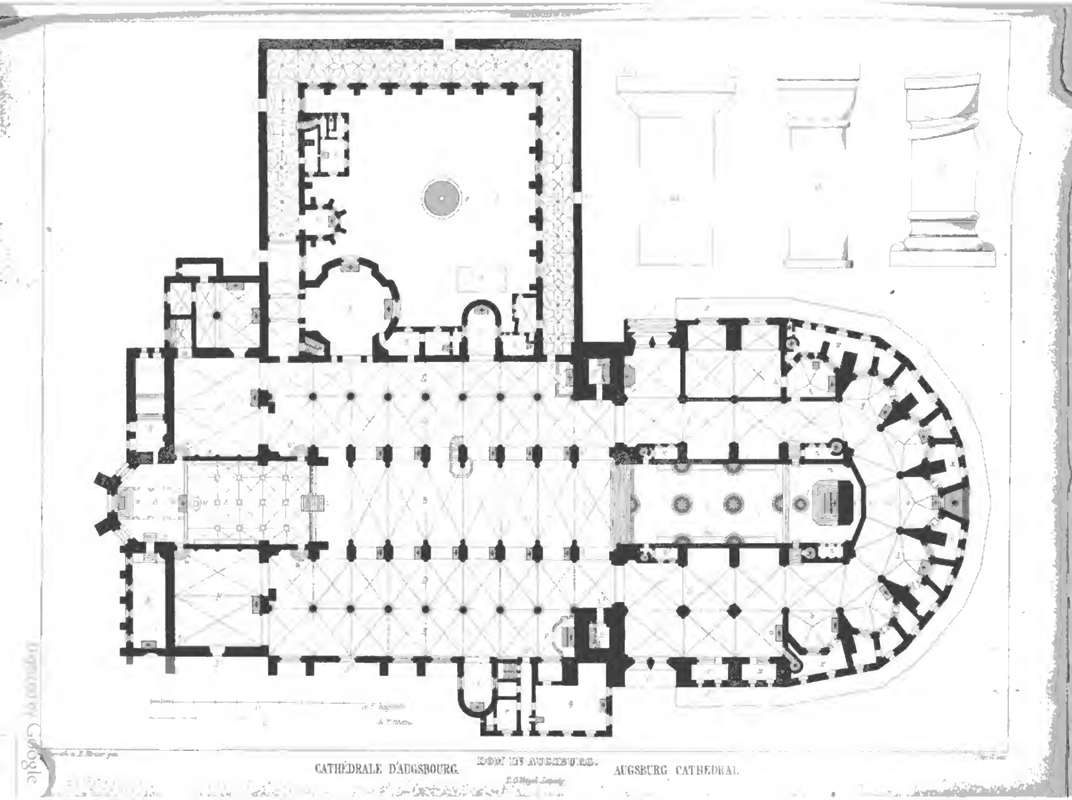


PLAN DE L'ABBAYE DE ST GALL.

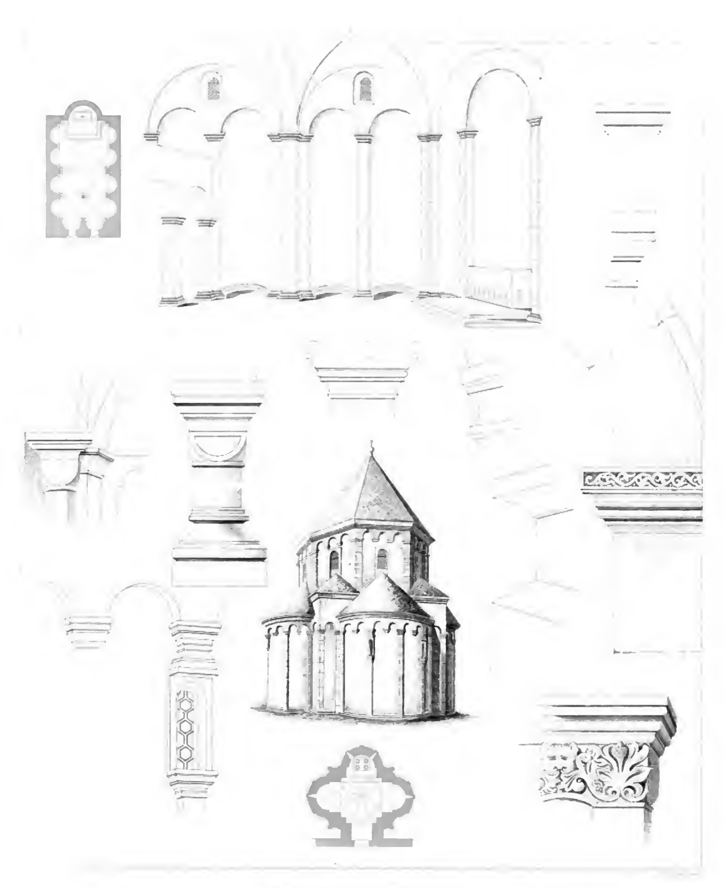
BAURISS DES KLOSTERS ST. GALLEN
VOM JAHR 820.

PLAN OF ST. GALL ABBEY




CATHÉDRALE D'AUGSBOURG.
DOM IN AUGSBURG.
AUGSBURG CATHEDRAL.



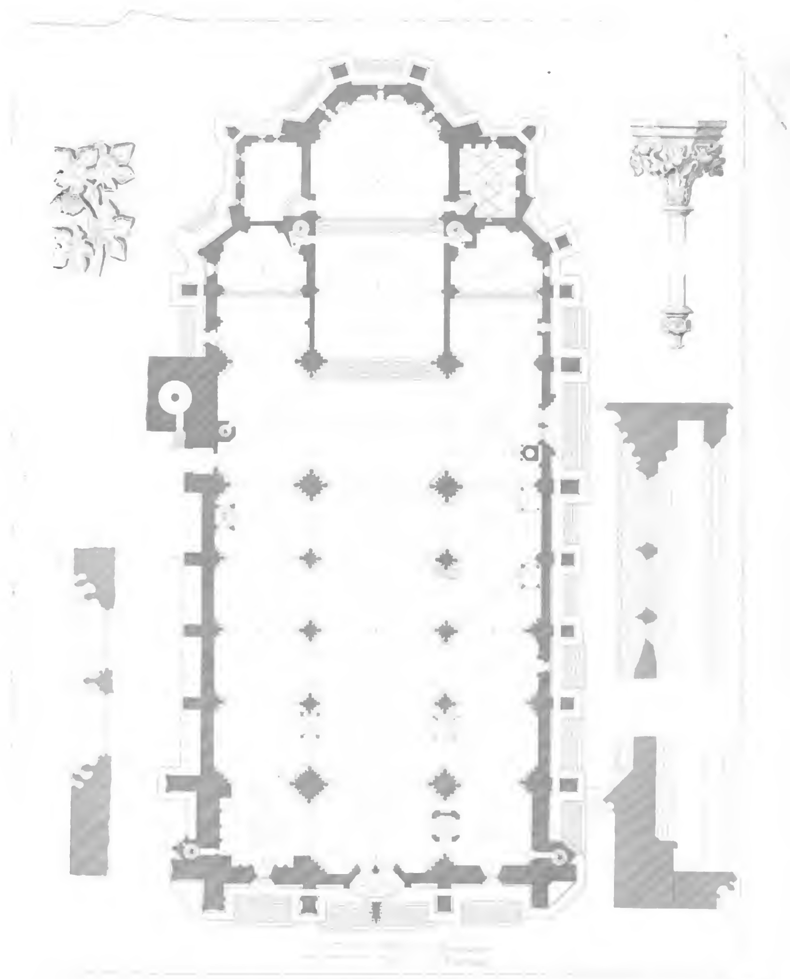


CATHÉDRALE DE RATISBONNE
1

RATISBON CATHEDRAL
1

CATHEDRALE DE RATISBONNE

RATISBON CATHEDRAL



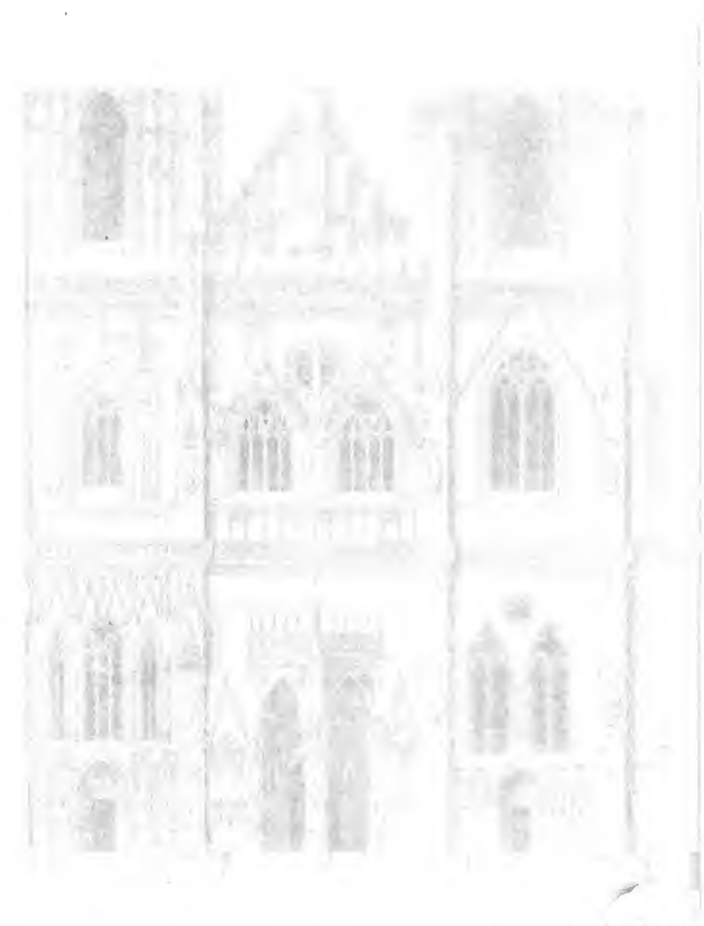
CATHEDRALE DE RATISBONNE

RATISBON CATHEDRAL



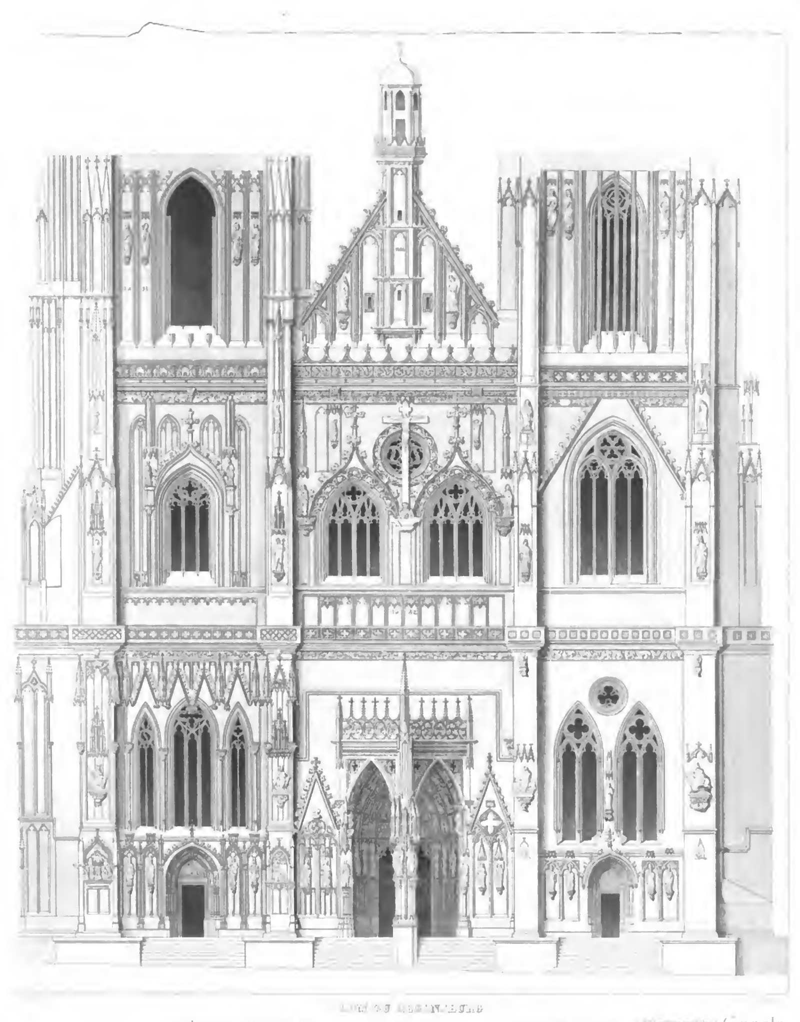
CATHÉDRALE DE RATISBONNE

RATISBON CATHEDRAL

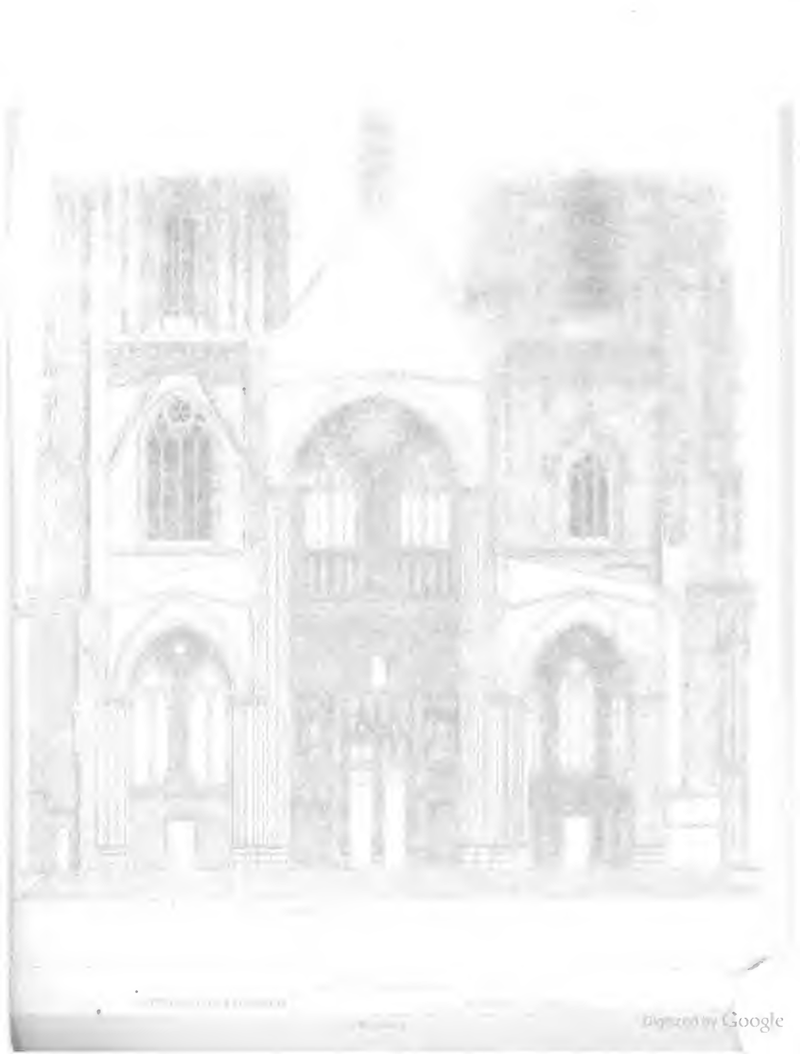


CATHEDRALE DE RATISBONNE

RATISBON CATHEDRAL



CATHÉDRALE DE RATISBONNE — RATISBON CATHEDRAL





CATHÉDRALE DE RATISBONNE

RATISBON CATHEDRAL





CATHÉDRALE DE RATISBONNE

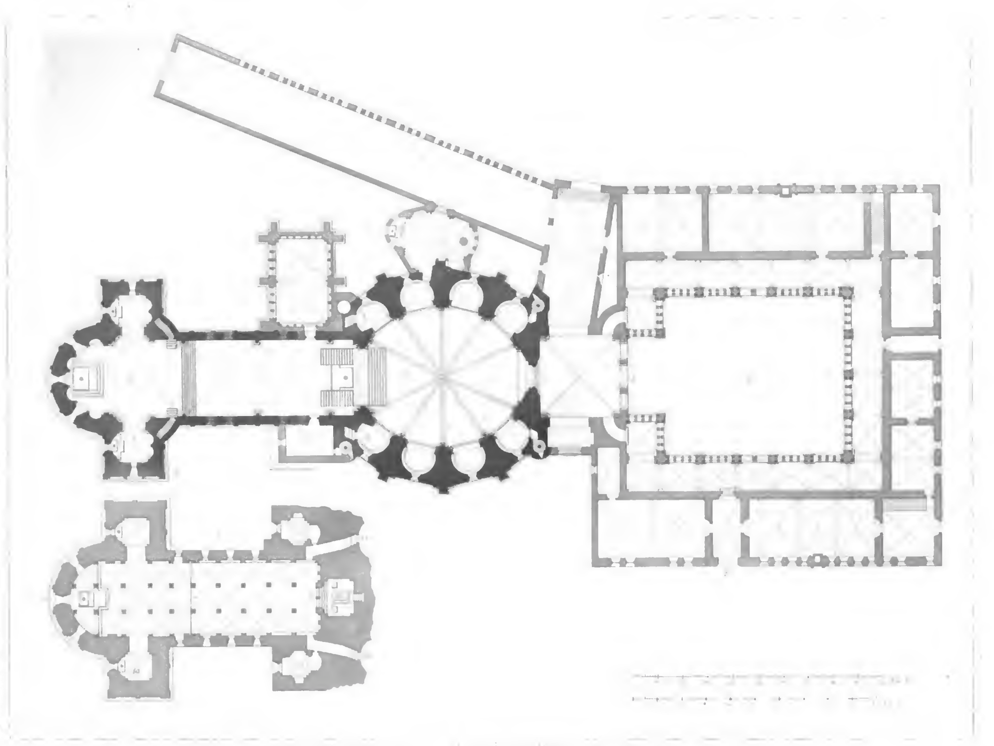
RATISBON CATHEDRAL





ÉGLISE ST GÉRÉON À COLOGNE

ST GEREON'S CHURCH AT COLOGNE

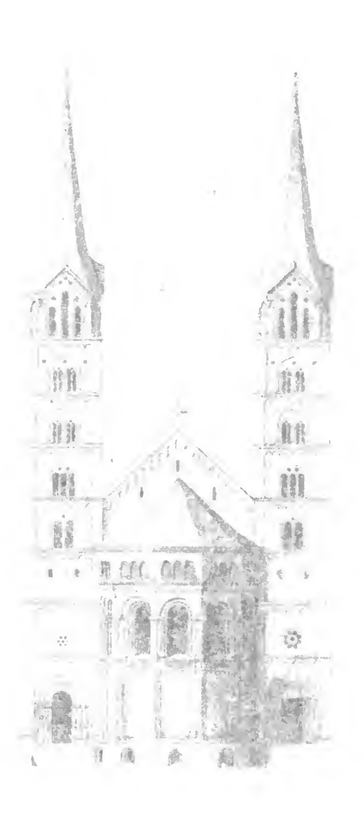


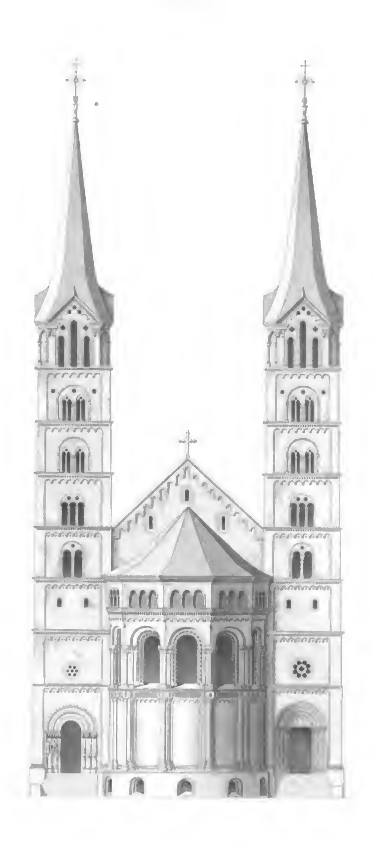
EGLISE S^T GEREON A COLOGNE

S^T GEREON'S CHURCH AT COLOGNE

ÉGLISE St GÉRÉON A COLOGNE

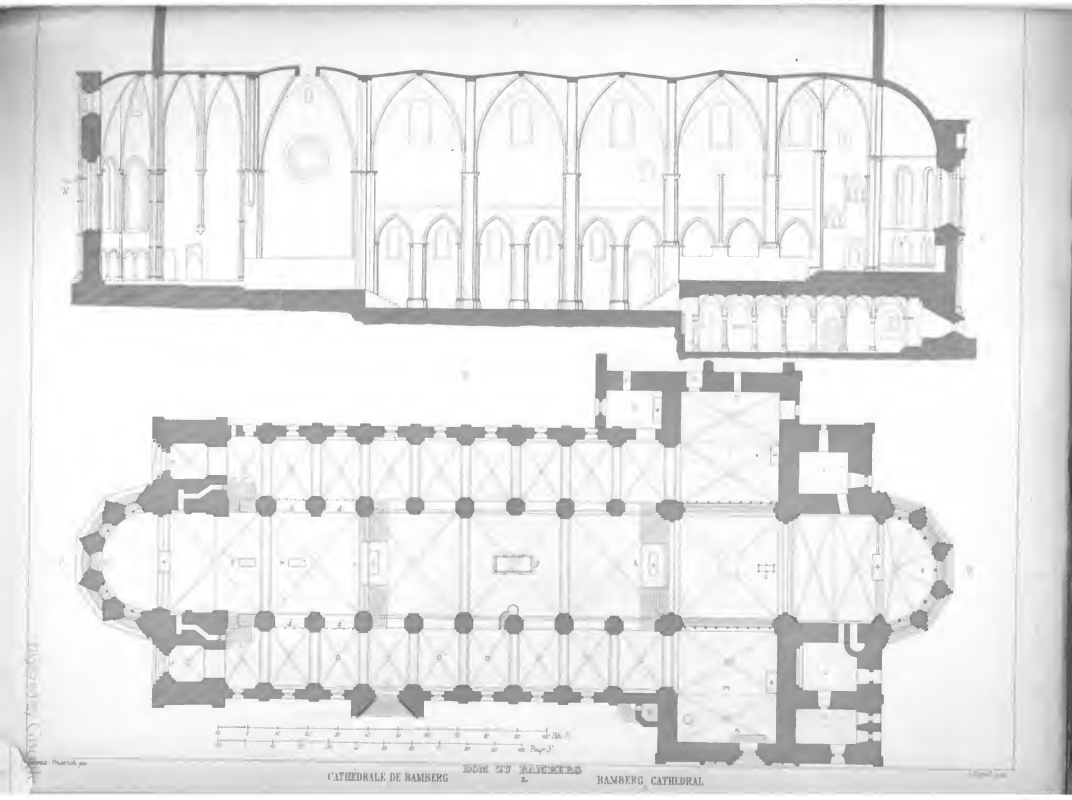
St GEREON'S CHURCH AT COLOGNE





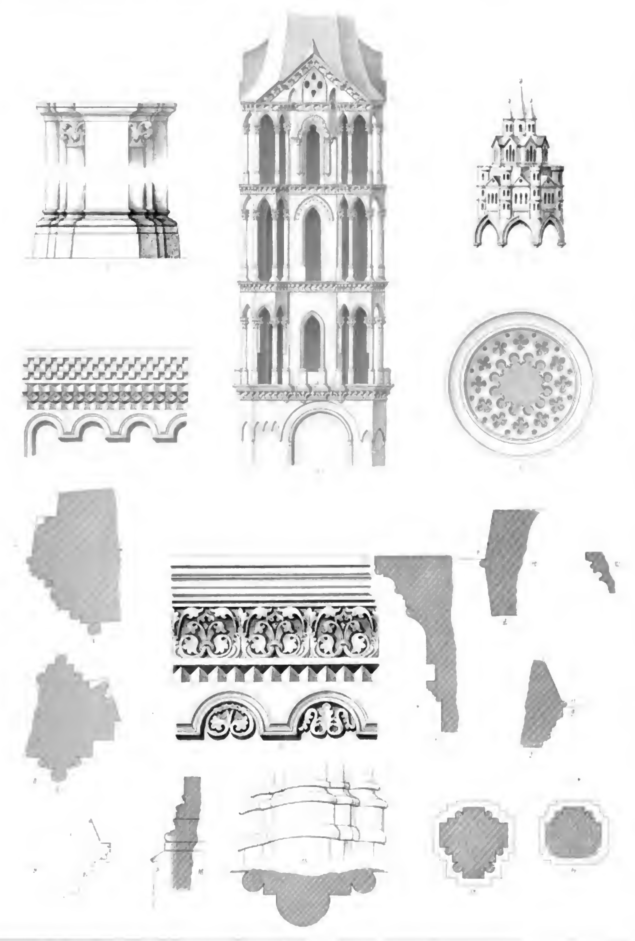
CATHEDRALE DE BAMBERG [illegible] BAMBERG CATHEDRAL

CATHÉDRALE DE BAMBERG — BAMBERG CATHEDRAL



CATHÉDRALE DE BAMBERG — DOM ZU BAMBERG — BAMBERG CATHEDRAL

2.



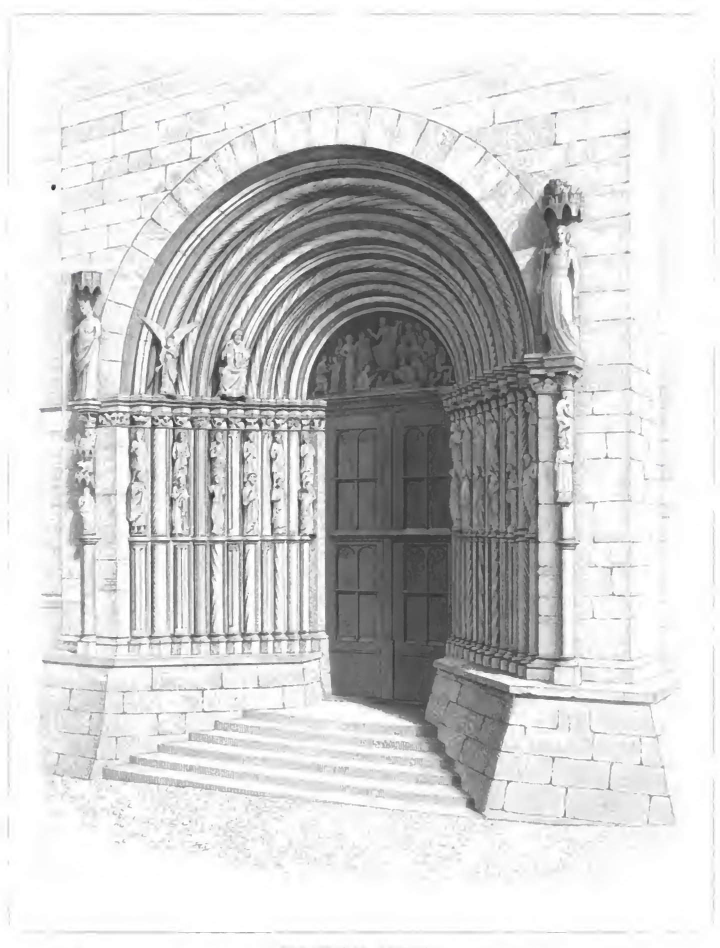
CATHEDRALE DE BAMBERG — DOM ZU BAMBERG — BAMBERG CATHEDRAL

5

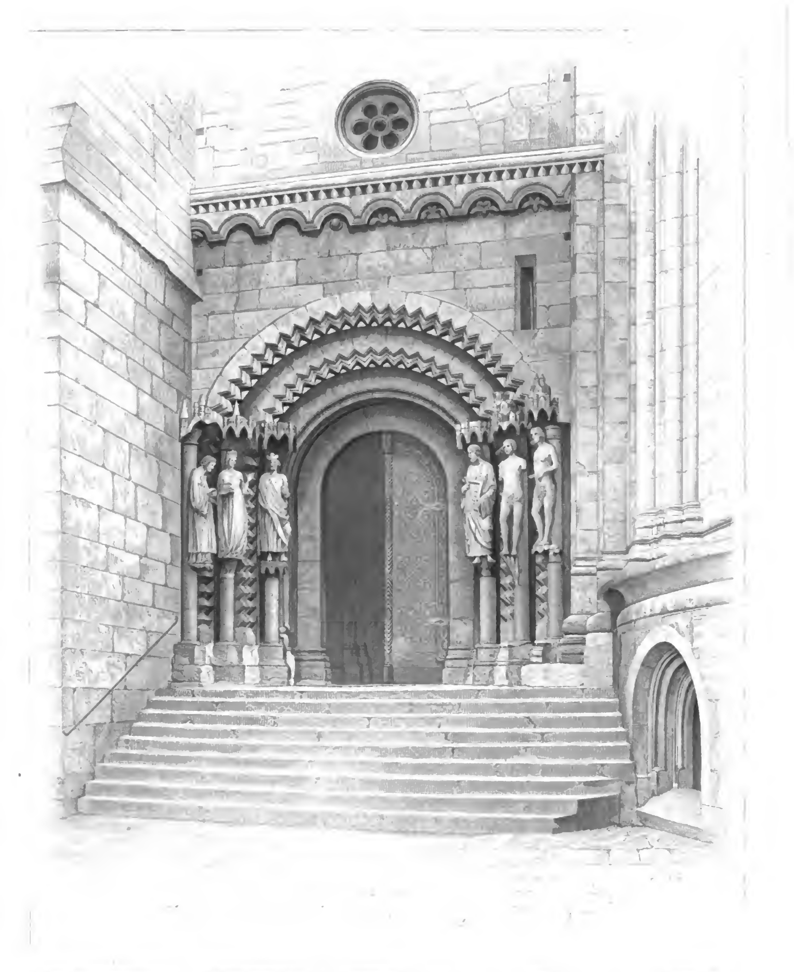




CATHÉDRALE DE BAMBERG. DOM ZU BAMBERG. BAMBERG CATHEDRAL.

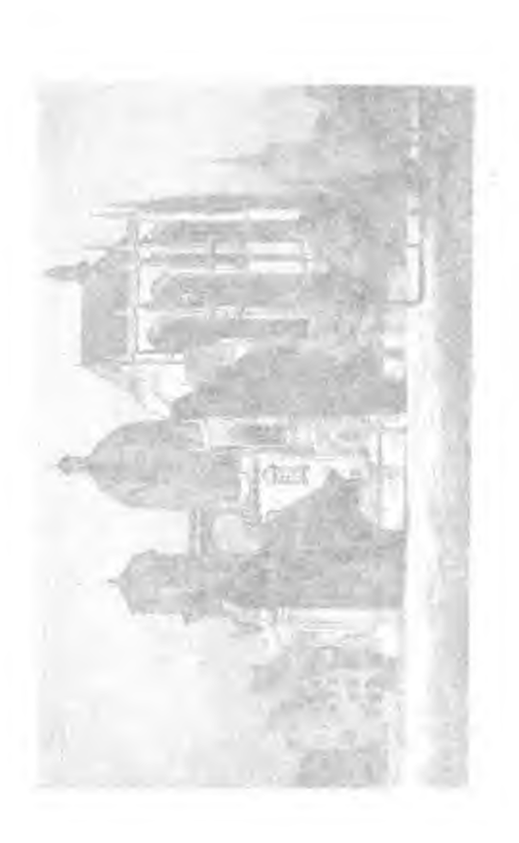


CATHÉDRALE DE BAMBERG PORTAIL DU NORD-EST — BAMBERG CATHEDRAL NORTHEAST PORCH

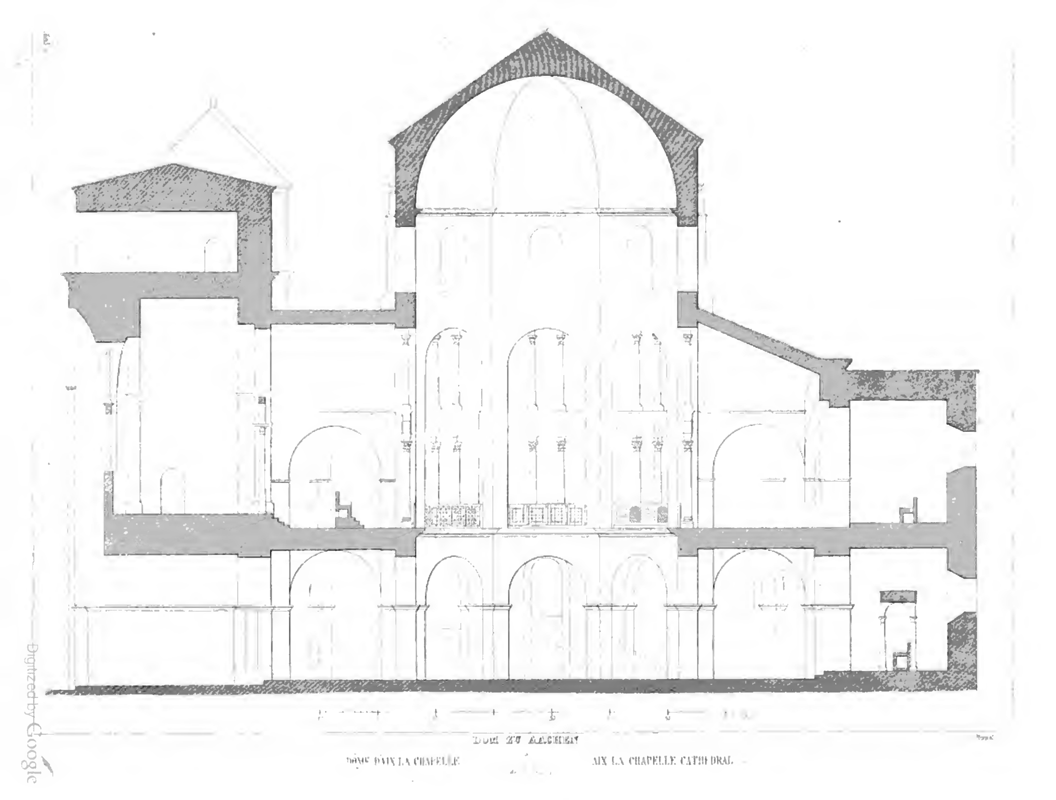


CATHEDRALE DE BAMBERG PORTAIL MERIDIONALE

BAMBERG CATHEDRAL SOUTH PORCH

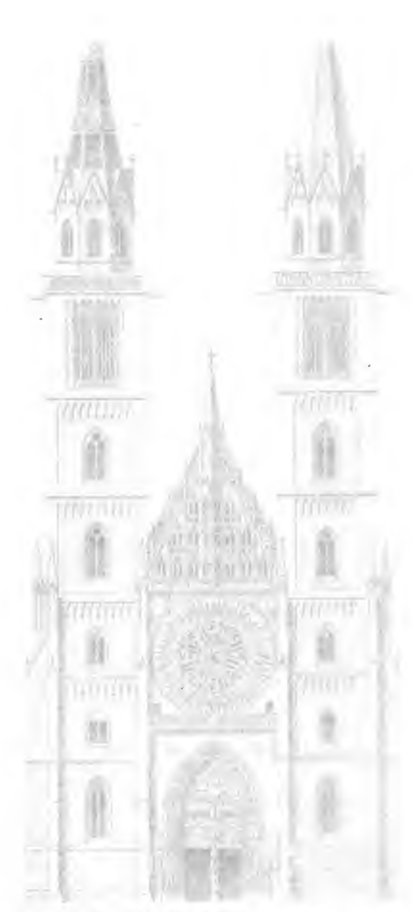


DÔME D'AIX-LA-CHAPELLE. DOM ZU AACHEN. AIX-LA-CHAPELLE CATHEDRAL


DOM ZU AACHEN

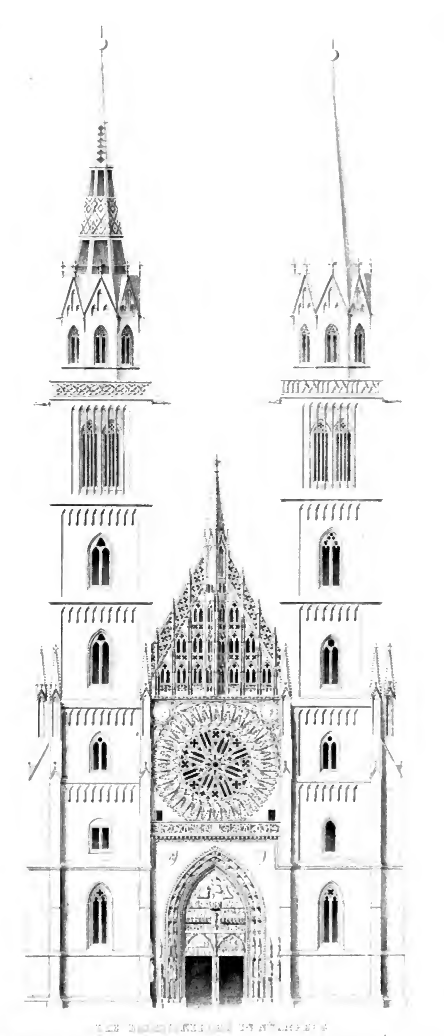
DÔME D'AIX LA CHAPELLE

AIX LA CHAPELLE CATHEDRAL



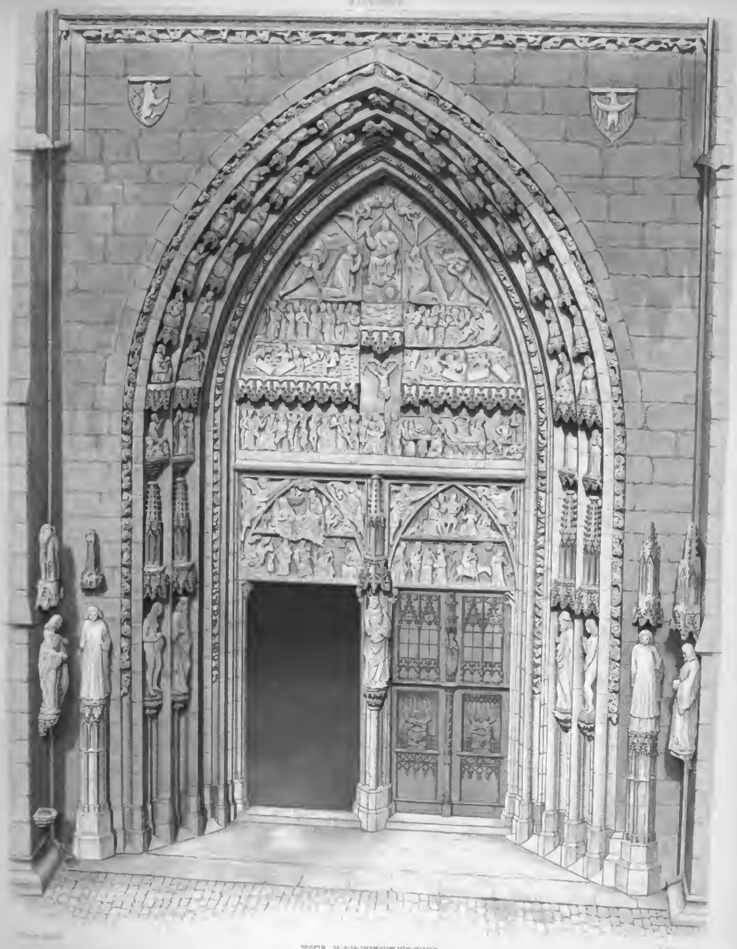
DIE LORENZKIRCHE IN NÜRNBERG

EGLISE S^T LAURENT A NUREMBERG — S^T LAWRENCE'S CHURCH AT NUREMBERG



ÉGLISE S.T LAURENT A NUREMBERG

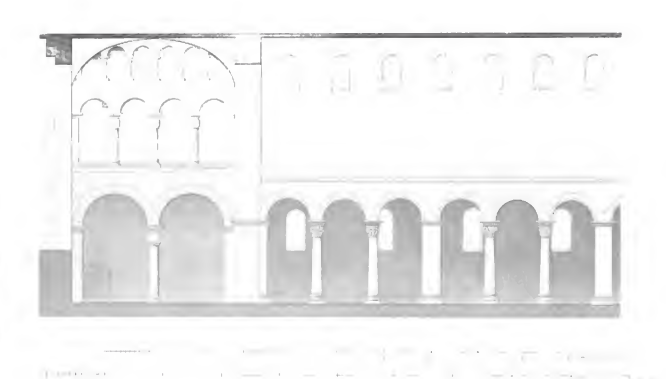
S.T LAWRENCE'S CHURCH AT NUREMBERG

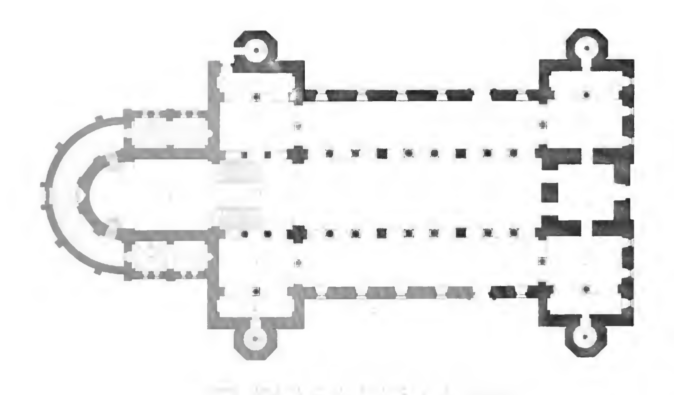


DIE LORENZKIRCHE

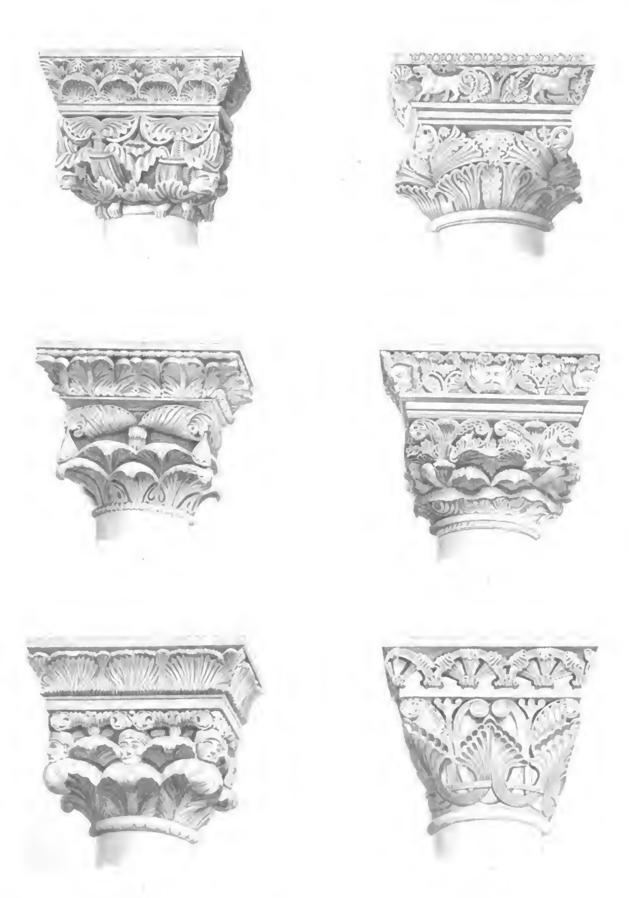
ÉGLISE S^T^ LAURENT À NUREMBERG

S^T^ LAWRENCE'S CHURCH AT NUREMBERG





ÉGLISE S^T MICHEL À HILDESHEIM — S^T MICHAEL'S CHURCH AT HILDESHEIM



ÉGLISE S^T MICHEL A HILDESHEIM [illegible] S^T MICHAELS CHURCH AT HILDESHEIM

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

DER TOD MARIÄ IN ST. EMMERAM
ZU REGENSBURG.

(Hierzu eine Bildtafel.)

Die vielen Bildhauer-Arbeiten, welche beim Ausbau der gothischen Dome nöthig wurden, führen von selbst zu der Annahme, dass mit den Dombauhütten grosse Bildhauerwerkstätten verbunden waren. Die langandauernden Arbeiten gaben der darin herrschenden Kunstweise ein bestimmtes Gepräge, das sich nicht selten mehre Menschenalter hindurch erhielt, wie es selbst häufig aus einer bereits am Ort gepflegten Kunstrichtung hervorgegangen war. Will man daher von verschiedenen deutschen Bildhauerschulen sprechen, so wird man sich vornehmlich an die grossen kirchlichen Bauunternehmungen halten müssen, in deren Dienst sie ihren Anfang und ihre Entwickelung gefunden zu haben scheinen.

Die Thätigkeit einer solchen Bildhauerschule erkennen wir u. A. deutlich an den Sculpturen, womit die Vorderseite, die Portale und die innern Pfeiler des Domes in Regensburg im reichsten Masse bedeckt sind. Es ist ihnen ein so gemeinschaftlicher Charakter eigen, dass — könnte die Möglichkeit der Ausführung durch Einen Künstler nachgewiesen werden — dafür keine zwei Namen oder mehr aufzusuchen nöthig wäre. Auch stehen dieselben in Regensburg nicht vereinzelt, sondern gleichzeitige und frühere Arbeiten weisen auf eine bildhauerische Thätigkeit von grossem Umfang und ungewöhnlicher Durchbildung hin.

Das Werk, von welchem wir hier eine Abbildung geben, befindet sich in St. Emmeram, und zwar im nördlichen Seitenschiff am Ostende, und ist ein Grabdenkmal. In eigenthümlicher Weise stellt es den Tod Mariä vor, so dass ausser dem Sterben selbst fast nichts mit Entschiedenheit ausgesprochen, vielmehr alles nur angedeutet ist. Maria sinkt, umgeben von den zwölf Aposteln, leblos um; die Augen sind geschlossen, die Arme hängen schlaff herab; sie würde mit dem Angesicht zu Boden fallen, wenn Johannes sie nicht von rückwärts umfasst, und der ältere Jacobus sie nicht im Fallen von vorn aufhielt. Die Theilnahme der übrigen Apostel spricht sich theils in Schmerz, theils in Vorbereitung zu den kirchlichen Todtenceremonien aus; der jüngere Jacobus bringt das Weihwasser, Petrus mit der priesterlichen Stola hält das Kreuz, zwei Andere an der rechten Seite bringen das Gebetbuch. Ueber das ganze Relief, in einer Höhe von etwa 1½ F. über den Köpfen, zieht sich ein baldachin-artiges Vordach im gothischen Style.

Zweierlei tritt als besonders eigenthümlich in diesem Relief uns entgegen: die Anordnung und der Styl. Mit Ausnahme der drei Köpfe der Hauptgruppe, welche offenbar absichtlich nicht ganz in die Mitte verlegt ist, profilieren alle andern in einer horizontalen Linie gegen den Grund, und zwar in fast gleicher Entfernung untereinander, so dass keine Gruppierung entsteht und eine Abwechslung nur durch eine verschiedene Stellung und Haltung des Kopfes bewirkt wird. Die Anordnung macht den Eindruck eines monotonen Grabgesanges, der — wenn nicht beabsichtigt, doch — hier offenbar ganz am Platze ist.

Der Styl ist durchaus alterthümlich, einfach breite, grosse Gesichtsformen ohne auffallende Verschiedenheit und ohne die charakteristischen, dem wirklichen Leben, vornehmlich den untern Classen entnommenen kleinen und schroffen Züge. In den Gewändern lange, gezogene, weichgeschwungene Falten, ohne eckige Brüche, grosse, weite, auf- oder zusammengenommene Mäntel mit wellen- oder schlangenförmig geringelten Rändern, deren unruhige Linien einen wirksamen Contrast gegen die weichen, breiten Flächen des Gefältes bilden.

Alle diese Merkmale deuten entschieden auf ein Kunstwerk aus dem vierzehnten Jahrhundert, spätestens vom Anfang des funfzehnten. Nun lautet aber die Unterschrift: **anno dnj mccccxlviij d. margareta uxor johannis pfollerhofer feria tercia post festum sci. udalrici epy.** (episcopi) **anno dnj. mccccxlviiij in vigilia invēcionis sce ccis hyc dūa elysab. uxor geony sepulta est**; so dass wir, da der zweite Sterbefall sichtbar zugleich mit dem ersten eingetragen ist, ein Grabdenkmal vom J. 1449 im alten Idealstyl vor uns haben; aus einer Zeit also, in welcher der niederdeutsche naturalistische Styl sich schon fast überall in Deutschland geltend machte. Das Räthsel übrigens löst sich leicht, wenn man an die Möglichkeit denkt, dass der Meister dieses Grabmals seit zwanzig oder mehr Jahren in Thätigkeit gewesen; und dass er es gewesen, sagt uns ein zweites Grabrelief dicht neben dem ersten, in ganz gleicher Anordnung und offenbar von derselben Hand wie dieses. Es stellt das Gebet am Oelberg dar und bezeichnet das Grab des Hans Pfallenhofer gest. 1428 und seiner Ehefrau Kunigunde gest. 1429.

Der Gesammteindruck dieser Bildnerei ist nicht unangenehm; im Gegentheil, ungeachtet der mangelhaften Verhältnisse erscheint sie künstlerisch bedeutsam. Doch zeigt sich bald, dass sie unter dem überwiegenden Einfluss einer Handfertigkeit zu Stande gekommen, welcher die Formen geläufig waren und der es nicht darum zu thun war, sie durch fortgesetztes Naturstudium zu beleben oder durch ein feineres Gefühl zu beseelen. Ihre Hauptbedeutung demnach an dieser Stelle ist weder in der Composition noch in der Beziehung zu Wahrheit und Schönheit der Formen zu suchen, sondern vornehmlich in dem Umstand, dass der Styl, in welchem sie ausgeführt sind, einer frühern Zeit, als der ihrer Entstehung angehört; woraus sich für kunsthistorische Forschungen eine beachtenswerthe Warnung ergibt.

Bei der Untersuchung, wer der Meister des Reliefs gewesen sein könnte, werden wir vorerst zu den Bildnereien an den Dom geführt. Nicht nur stimmen die Statuen und Reliefs des Hauptportals in Vorzügen und Mängeln vollkommen mit den genannten in St. Emmeram überein, sondern wir finden hier auch dieselben Compositionen (mit geringen Abänderungen) wieder. Dieses ist aber unter dem Dom-Werkmeister Heinrich dem Dürnstetter erbaut um 1399—1428, zu welcher Zeit Meister Hans, welcher 1460 starb und im Dom-Kreuzgang als Dom-Steinmetz begraben liegt, vielleicht seine ersten Arbeiten ausgeführt hat.

KÖNIGIN UTE UND ULRICH VON DER AUE
IN REGENSBURG.

(Hierzu eine Bildtafel.)

Die älteren Werke der Bildnerei in Regensburg verdienen besondere Aufmerksamkeit wegen ihres klar ausgeprägten schönen Styles, der seinen Höhenpunkt im 14. Jahrhundert erreicht hat. Dahin gehören die beiden hier mitgetheilten Grabsteine.

Der erste derselben befindet sich im nördlichen Seitenschiff der Kirche St. Emmeram, ist 7 F. hoch und 1 F. 9 Z. breit und hat folgende Ueberschrift: B. Hemma Hispana Ludovici Regis Bavariä coniux fundatrix superioris monasterii hic sepulta ao. 876, nach welcher er zum Grabe der Königin Hemma, der Gemahlin Ludwigs des Deutschen, gehören würde. Königin Hemma aber ruht nach dem ausdrücklichen Zeugniss ihres Sohnes, Karls des Dicken, in einem Diplome vom J. 886,* in dem von ihr gegründeten Stifte Obermünster zu Regensburg und für eine Versetzung ihrer Gebeine nach St. Emmeram fehlen alle geschichtliche Anhaltpunkte. Die erwähnte Ueberschrift gehört wie die ganze Behauptung einer späten Zeit an.

Dagegen sagt nun Gumpelzhaimer in seiner Geschichte etc. Regensburgs (von 1830) dass „genauere Untersuchungen" (die er freilich nicht namentlich angibt) dargethan haben, dass auf dem bezeichneten Grabstein die Kaiserin Uta, die Gemahlin Arnulphs, abgebildet sei, wie sie auch in St. Emmeram begraben liege. Kaiser Arnulph, der in Regensburg residierte, hatte sich den H. Emmeram (Heimeram) zum Schutzpatron erwählt und widmete ihm eine unbegrenzte Ehrfurcht, erlangte im J. 896 dessen Canonisation und hatte sich auch in der ihm geweihten Kirche seine Grabstätte ausersehen, wo er im December 899 beigesetzt wurde. Ein einfacher Grabstein mit seinem Namen bezeichnet jetzt die Stelle seines in der Feuersbrunst von 1642 untergegangenen prächtigen Grabmals. Arnulphs und Utas Sohn, Ludwig das Kind, der siebenzehnjährig starb, liegt gleichfalls in St. Emmeram begraben, und auch sein Grabmal ging 1642 zu Grunde. Diese beiden Thatsachen machen es allerdings sehr wahrscheinlich, dass auch Kaiserin Uta in St. Emmeram begraben liegt; welche Umstände aber dafür sprechen, dass der bezeichnete Grabstein ihr Grab bedeckt hat und ihr Bild enthält, lässt sich aus den veröffentlichten Mittheilungen nicht entnehmen. Keinesfalls gehört er in die Zeit weder der Königin Hemma noch der Kaiserin Uta, sondern in das vierzehnte, vielleicht noch an das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, wo er irgend einer besondern, nun vergessenen Veranlassung seine Entstehung zu danken gehabt hat.

---

* Cod. chronologico-diplomaticus Episcopatus Ratisbonensis, op. et stud. Thom. Ried. Ratisb. 1816. p. 66.

Der Rest des Scepters in der Rechten, der Reichsapfel in der Linken und die Krone auf dem Haupt bezeichnen übrigens allerdings eine Königin und die offenbar mit Absicht gewählte Einfachheit der Bekleidung weisen auf die Absicht des Künstlers, eine hochalterthümliche Zeit zu charakterisieren. Der Styl in welchem der Stein gearbeitet ist, die edlen Formen des Angesichts, die Haltung des Kopfes, die schöne Anordnung des Gewandes und das ganz klare Verständniss des Gefältes zeigen uns einen sehr begabten und sehr ausgebildeten Künstler von durchaus idealer Auffassungsweise, bei welchem nur einige Unvollkommenheiten (wie bei der Modellierung der Hände, der Stellung der Beine etc.) die Frühzeit der Kunstentwickelung verrathen.

Der zweite Grabstein unsrer Tafel (7 F. 1 Z. hoch, 2 F. 9 Z. breit) befindet sich in dem Kreuzgange des Domes, wo er dem Eingang zum s. g. alten Dom gegenüber in die Mauer eingelassen ist. Er ist bei Weitem nicht von der Feinheit der Durchführung, als der der Kaiserin; allein der Styl der Zeit spricht sich in der fast rohen Behandlung nur um so bestimmter aus, so dass er als ein deutliches Beispiel dafür gelten kann, zumal da sein Verfertiger offenbar ein talentvoller und geschickter Künstler war, der die menschliche Gestalt und ihre Bewegungen gut verstand, der mit Wenigem überall das Bezeichnende angeben konnte und mit einem sichern Schönheitgefühl die Linien der Gewandung zog und ihre Formen und Massen bildete. Mit grosser Geschicklichkeit ist die Amtstracht benutzt, um einen belebten Faltenwurf zu gewinnen und zugleich den Eindruck der Ruhe zu behaupten, den der Gegenstand fordert.

Die Umschrift des Steines sagt uns, dass der darauf vorgestellte Geistliche der Domdechant „Ulricus de Awe“ (Ulrich von der Aue) ist, welcher im Junius des Jahres 1326 gestorben; das Gesicht aber lässt ihn als einen noch sehr jungen Mann erscheinen, von welchem man die Erfüllung der Vorbedingungen zur geistlichen Würde die er bekleidet kaum erwarten dürfte.

Der Stein lag früher im Dom in der St. Katharinen-Capelle, welche die Familie der Auer von Auburg als zu ihrer Grabstatte sich erbaut hatte. Die Mitglieder dieses reichen Patriziergeschlechtes haben im vierzehnten Jahrhundert am meisten zum Dombau und zu seiner Ausschmückung beigetragen. Vornehmlich rühren von ihnen die obersten Glasfenster im Chor über dem südlichen Portal und im rechten Seitenschiff her.

DER GRABSTEIN DER SEL. AURELIA
IN ST. EMMERAM ZU REGENSBURG.

3 Fuss breit, 6½ Fuss lang.

(Hierzu eine Bildtafel.)

Zu einem der schönsten Werke deutscher Bildnerei des 14. Jahrhunderts hat die geschäftige und phantasiereiche Sage eine poetische Erklärung gegeben, zu dem Grabstein der sel. Aurelia in St. Emmeram in Regensburg. „Prinzessin Aurelia, so erzählt sie, die überaus schöne, fromme und hochgepriesene Tochter des Königs Hugo Capet von Frankreich, hatte in der Stille das Gelübde gethan, nie einem Manne anzugehören, sondern einzig Christo zu leben. Ihre königlichen Aeltern aber hatten ihr in dem römischen Prinzen Aelianus Juvianus einen Gemahl erlesen. Ihm anfangs nicht abgeneigt erinnerte sich jedoch Aurelia ihres Gelübdes, und auf ihr Seelenheil bedacht entfloh sie aus dem älterlichen Hause. Unerkannt, im Gewand einer Bettlerin kam sie nach Mühsal und Beschwerden an die Klosterpforte von St. Emmeram zu Regensburg und bat um ein Almosen. Der Abt Ramwohl aber ward vom Geist erleuchtet, also dass er sie erkannte, sie aufnahm und ihr eine Celle anwies in der Clause des H. Andreas auf der Stadtmauer. Hier lebte die fromme Prinzessin zwei und funfzig Jahre unter Beten und Fasten, und wurde nach ihrem seligen Ende im Kreuzgang neben der St. Georgencapelle begraben, wo ein einfacher Stein ihre Gruft deckte."

Soweit die Sage. Für die Geschichte nun ist jener „einfache Stein", von welchem die Sage ausgegangen, aufbewahrt worden. Er ist aus dem Kreuzgang von St. Emmeram in das Antiquarium gekommen, ist der gewölbte Deckel eines römischen Sarkophags von rohbehauenem Kalkstein und trägt die Inschrift: I. O. M. et perpetuae securitati et memoriae dulcissimae Aureliae M. Aurelie P. Ael. Juvianus conjugi incomparabili. Es ist diess mithin der Grabstein, welchen der Römer P. Ael. Juvianus seiner Gattin Aurelia und deren Mutter gleiches Namens ums Jahr 300 — 400 errichtet hat.

Sehr verschieden von dieser Aurelia, der Gattin des Juvianus, aus dem vierten Jahrhundert, ist die Tochter Hugo Capets, Prinzessin Aurelia, welche aus innerm Drang zu einem beschaulichen Leben und angezogen durch den weitverbreiteten Ruf der Heiligkeit, dessen sich das Stift des heil. Emmeram zu erfreuen hatte, im J. 975 nach Regensburg kam und auf ihr Begehren vom Abte des Stiftes, Ramwold, aufgenommen, die Clause St. Andreas neben dem Stift in jungfräulicher Abgeschlossenheit und strenger Ascetik bewohnte, bis sie im J. 1027 ihre irdische Laufbahn schloss. Aufgenommen in das Verzeichniss der Märtyrer und Heiligen ward sie nicht nur durch einen besonderen kirchlichen Jahrestag geehrt, sondern auch der Gegenstand einer besonders eifrigen Privat-Andacht, welche sich, wie es scheint — durch den Namen verleitet — hauptsächlich an dem römischen Grabstein kund gegeben.

Hier war es nun, wo Läutwin Gamed von Sarching, aus einem Regensburger Patriziergeschlecht im 14. Jahrhundert, Canonicus des Stiftes St. Emmeram, in ganz besonderer Verehrung für die selige Prinzessin Aurelia fleissig betete, und die Verherrlichung dieser frommen Seele sich zur eigensten Aufgabe machte.

Ueber dem rauhen Stein mit der schmucklosen Inschrift errichtete er mit Hülfe eines geschickten Künstlers auf vier kurzen Säulen eine steinerne Platte mit dem idealen Bildniss seiner angebeteten Heiligen in Lebensgrösse.* Geschmückt mit der königlichen Krone, mit über die Schultern herabfliessendem, lockigem Haupthaar, durch einen kurzen, über der Brust halboffenen Mantel nur leicht verhüllt, dabei mit einem weiten, faltigen Unterkleid angethan. Obschon die horizontale Lage der Grabplatten, wie das Kissen hinter dem Kopfe auf eine liegende Figur deuten, so hat ihr der Künstler doch Stellung und Bewegung einer stehenden gegeben, und um ihr den Ausdruck des Lebens recht zu sichern, selbst die Augen geöffnet. An der vordern Seite der Grabplatte ist eine Weinranke als Zierrath angebracht, das sehr alte bis in die Mysterien des Alterthums hinanfreichende Sinnbild der Seelenunsterblichkeit, da die Traube in der Kelter untergehen muss, um im Geiste des Weines ihre Auferstehung zu feiern.

Unterhalb der Weinranke, an der senkrechten Fläche der Grabplatte, steht mit lateinischen Initialen des 14. Jahrhunderts:

Hic pia florescit Aurelia virgo sepulta
Que penas nescit celi dulcedine fulta.

Am Fussende aber der Platte, gleichfalls auf der senkrechten Fläche, ist die sehr kleine Gestalt eines betenden Geistlichen, offenbar des frommen Stifters dieses Denkmals, zu sehen, mit der Beischrift in Lettern, wie oben: Laeutwinus Gamedus Canonicus et scholasticus majoris ecclesie.

Ueber diesen frommen und kunstsinnigen Dom- und Schulherrn Läutwin Gamed oder Gamered gibt das Nekrologium von St. Emmeram den Aufschluss, dass er zu Anfang des 14. Jahrhunderts gelebt, sich im Jahre 1335 einen Jahrtag in St. Emmeram fundiert und der sel. Aurelia den schönen Grabstein gesetzet hat.

Wir haben mit dieser Notiz einen festen Anhalt für die Zeitbestimmung über unser Kunstwerk, und damit einen Einblick in den Stand der deutschen Bildnerei um den Anfang des 14. Jahrhunderts. Es war dies die Zeit der ersten Blüthe eines neuen wahrhaft christlichen Styls der Bildnerei in Italien, als dessen grösste Meister wir Andrea Pisano und Andrea di Cione verehren. Aber keiner dieser beiden herrlichen Künstler hat ein Werk hinterlassen, das das Talent des deutschen Meisters in den Schatten, oder seine Arbeit um eine Stufe niedriger stellte. Im Gegentheil: Betrachten wir die jungfräuliche Anmuth in Haltung und Bewegung unserer Heiligen, den sanften Fluss und klaren Zusammenhang aller Linien, das eindringende Verständniss der Formen des Gefältes, wie der sichtbaren Körpertheile, namentlich der Hände, und ebenso die Schönheit der Verhältnisse und die Lieblichkeit des Ausdrucks, so müssen wir bekennen, ein gleichzeitiges und gleichvollkommenes Werk italienischer Bildnerei nicht gesehen zu haben. Dass das unsrige bemalt ist, erhöht übrigens seine Schönheit nicht.

* Sie befindet sich jetzt in der Kirche an der Nordwand; der römische Grabstein aber, wie erwähnt, im Antiquarium des alten Domes.

DIE EHRNE THÜRE AM DOM ZU AUGSBURG.

Mit einer Bildtafel. *

Mit Recht hat man der alten ehrnen Thüre am Dome zu Augsburg ernste Beachtung und Sorgfalt geschenkt; mit geringerem dagegen Bewunderung ihres Kunstwerthes. Bei der frühen Ausbildung eines wirklich künstlerischen Empfindens in Deutschland, wie wir es in den Werken der Bamberger Schule vom Anfang des 11. Jahrh. ausgesprochen finden, kann uns an dem (spätern) Augsburger Werk nur der Mangel eines Fortschritts überraschen. Es wird indess immer eine nicht zu übergehende Stelle in der Geschichte der deutschen Kunst einnehmen und desshalb habe ich wenigstens einige Tafeln davon aufgenommen. — Diese Thüre besteht aus zwei Flügeln von gleicher Höhe, aber ungleicher Breite. Sie ist 14 F. 7 Z. hoch, der rechte Flügel 4 F. 5 Z., der linke 3 F. 5½ Z. breit. Die ehrnen Platten, auf Eichenholz befestigt, sind etwa ½ Z. dick. Das Ganze ist in einzelne, länglich viereckige Felder eingetheilt, und zwar der linke Flügel in zwei Reihen mit vierzehn, der rechte in drei Reihen mit einundzwanzig Feldern. Die einzelnen Felder sind je 1½ F. hoch, die breitern 1 F. 1 Z., die schmälern nur 6 Z. breit; ein jedes mit einer figürlichen Darstellung in sehr flachem Relief bedeckt. Alle Felder sind durch kupferne (ursprünglich bleierne) Längen- und Querbänder verbunden, die Kreuzungen immer mit einer menschlichen Maske verziert. Ausserdem sind darin noch lilienartige Ornamente angebracht. — Die Bedeutung der Figuren erscheint sehr räthselhaft; ihre Erklärung stösst auf allerlei Schwierigkeiten. Die Thüre befindet sich nicht mehr an dem ursprünglichen Platze; bei der Versetzung und bei der neuen kupfernen Umrahmung sind, wie es scheint, die Tafeln aus ihrer Ordnung gekommen. Sodann sind mehre derselben entwendet und durch Abgüsse nach den vorhandenen ersetzt worden; woher die Wiederholungen. Die jetzige Anordnung zeigt folgende Bilder in sieben Reihen von je fünf Tafeln, und zwar von links nach rechts und von unten nach oben: I. Eine Gestalt, die sich von einer Schlange wegwendet. — 2. Die Erschaffung des ersten Menschen. — 3. Eine Frau, die Hühner lockt. — 4. Wiederholung von 3.— 5. Ein friedlich gekleideter Mann mit einem Stift (Dolch?) in der Rechten, einem runden Schild in der Linken. — II. 6. Ein bärtiger Mann, der eine Traube zum Munde führt, ein Rebstock neben ihm. — 7. Die Erschaffung Evas. — 8. Ein Baum mit zwei Schlangen und einem menschlichen Kopf. — 9. Ein Mann, der ein Gefäss wie zum Opfer emporhält. — 10. Ein unbärtiger Mann, sonst wie 6. — III. 11. Wiederholung von 5. — 12. Eine weibliche Gestalt mit einer ganz kleinen Kugel oder Münze in der Linken. — 13. 14. Thürringe. — 15. Wiederholung von 1. — IV. 16. Simson schlägt die (einen) Philister. — 17. Ein bärtiger Mann schlägt Schlangen mit einem Stab. — 18. Ein

* Die Abbildung der ganzen Thüre erscheint für dieses Werk nicht passend; es genügen einige Proben der Bildnerei derselben. Man findet das Ganze in der unten genannten Monographie des Domprobstes Allioli.

fechtender, gekrönter Krieger mit Schild und Schwert — 19. Ein Centaur (halb Mensch, halb Löwe) hat einen Pfeil abgeschossen. — 20. Ein Löwe mit offnem Rachen. — V. 21. Wiederholung von 19. — 22. Eine Gestalt, welche auf den Löwen 23 (Wiederholung von 20) zeigt. — 24. Ein gekrönter Krieger mit Schild und Lanze. — 25. Eine jugendliche ganz bekleidete Figur mit aufgehobenem entblössten rechten Arm. — VI. 26. Simson erwürgt den Löwen. — 27. Eine Gestalt mit einem aufgehobenen, mit einer dreiblättrigen Spitze verzierten Stab in der Linken schreitet über Felsen. — 28. Ein Baum, nach dessen Zweigen Vögel fliegen und ein Bär langt. — 29. Wiederholung von 26. — 30. Wiederholung von 16. — VII. 31. Wiederholung von 9. — 32. Eine unbärtige Gestalt mit einer Schlange in den Händen. — 33. Eine in einen Mantel gehüllte unbärtige Gestalt hält einen Stift (Dolch). — 34. Wiederholung von 28. — 35. Ein Löwe erwürgt ein andres Thier. — Die Unbestimmtheit der Form, wonach häufig der Charakter, selbst das Geschlecht zweifelhaft bleibt, die Geringfügigkeit einzelner Merkmale und der gänzliche Mangel an Motiven in der Darstellung mindern nicht nur das Interesse an dem Werk, sondern erschweren auch die Erklärung beträchtlich. Aus einer Zusammenstellung indess des Unzweifelhaften und des ziemlich Sichern mit der Angabe über einige verlorne Tafeln dürfte sich als das Thema des Ganzen der Gedanke herausstellen: dass durch die Sünde der Tod in die Welt gekommen und dass beide durch Christus und nur durch ihn zu unserm Besten überwunden worden. Für die Sünde ist die Erzählung aus der Genesis genommen, die Erschaffung Adams (2), Eva's (7), der Baum der Erkenntniss (8) und des Lebens (28). Danach würden die verloren gegangenen Bilder des Sündenfalls folgen und die Verfluchung der Schlange. Aus und nach der Sünde kommt der „Tod," dessen altes Sinnbild der Löwe über seinem Raub ist (35). Das Heidenthum gewährt keine Rettung; der Centaur, wie deutlich ihm auch das Ziel gezeigt wird, schiesst vergeblich nach dem Löwen (21. 22. 23.). Aber die Menschheit soll von Tod und Sünde errettet werden! Nach der Sündflut baut Noa den Rebstock und geniesst und opfert von demselben (6. 9. 10.). Der Sieger aber über Tod und Sünde ist Christus. Er wird indess nicht selbst, sondern nur in alttestamentlichen Vorbildern vorgestellt; im Moses, der die Schlangen schlägt (17); in Simson, der den Löwen erwürgt und die Philister erschlägt (26. 16.); in den streitbaren Helden Josua (24) und David (18). Vielleicht ist auch die Frau mit den Hühnern (3) hierher zu rechnen und als Sinnbild der Kirche zu nehmen, welche für ihre Pflegebefohlenen sorgt. — Bei dieser Erklärung bleiben 15 Tafeln unberücksichtigt, nehmlich 9 als Wiederholungen, und 6 unklare. Das Alter dieser Thürflügel ist urkundlich nicht festgestellt. Es lässt sich aber annehmen, dass sie (ein Geschenk der „zwölf Hausgenossen der Goldschmiede") sich an die Vollendung einer der Bauperioden des Domes angeschlossen haben; und dann würde allerdings nur die des 11. Jahrh. in Frage kommen. (Vgl. Denkmale III. Baukunst p. 11.)

Ausführliches über diese Thürflügel gibt: Dr. Franz Joseph v. Allioli, die Bronzethüre des Domes zu Augsburg. Augsburg 1853; dazu die Recension: Deutsches Kunstblatt 1853 p. 445.

MADONNENBILD VOM DOME ZU AUGSBURG.

(Mit einer Bildtafel.)

Wenn der Dom von Augsburg nicht zu den besonders glänzenden Werken der deutschen Baukunst gerechnet werden kann, so verdienen doch die Bildnereien unsre besondere Aufmerksamkeit, welche die beiden Hauptportale desselben in eigenthümlicher Anordnung schmücken.

Das grosse Portal an der Südseite, vom Custos Konrad von Randegg 1346 errichtet, ist reich ausgestattet mit Reliefs und Statuen. Das spitzbogige Giebelfeld über dem Eingang ist horizontal in drei Felder getheilt, in denen die Geschichte der H. Jungfrau in Hochreliefs behandelt ist. Man sieht im untern Felde: die Zurückweisung Joachims aus dem Tempel, seine Wiedervereinigung mit seiner Frau Anna; die Geburt Mariä, ihren ersten Tempelgang, dann sitzt sie als Braut geschmückt unter ihren Gespielinnen auf einem Thron; die Verwandten beten um das Wunder des blühenden Stabes; die Vermählung mit Joseph; die Verkündigung, Heimsuchung, die Verkündigung der Hirten, die Geburt Christi und die Beschneidung. Im zweiten, höhergelegnen Felde folgt die Anbetung der Könige, die Reinigung Mariä, der Kindermord, die Flucht nach Aegypten, das Wunder der fallenden Götzenbilder in Aegypten; Christus im Tempel; Krankheit und Tod Mariä; Grabtragung Mariä durch die Apostel. Im obersten oder dritten Feld: die Himmelfahrt und Krönung Mariä.— Diese Sculpturen machen weder in der Gruppierung und Darstellung noch in Form und Ausführung einen Eindruck als Kunstwerke. Besser erscheinen die zwölf Apostel nebst den vier grossen Propheten in den Nischen der Laibung. Von einer Seite der Laibung zur andern ist ein Rundbogen geschlagen, in welchem auf vierundzwanzig Stühlen die Aeltesten sitzen; in den Hohlkehlen aber, welche unmittelbar die Thüröffnung umschliessen, sitzen in ähnlicher Ordnung übereinander gekrönte Gestalten, auch einige Frauen, wohl die Ahnen der h. Jungfrau (oder Josephs). Auf der äussern Wandfläche oberhalb des Bogens, dicht unter dem Dachgesims ist eine Andeutung des Weltgerichts in mehren horizontal nebeneinander gestellten Figuren gegeben. Da sitzt Christus in der Mitte, zu seiner Rechten kniet fürbittend Maria, zur Linken Johannes der Täufer. Zu beiden Seiten neben diesen stehen Engel mit den Passionswerkzeugen und einige Heilige, an den Ecken aber rechts: ein Chörlein mit lobsingenden Seligen, links der offne Höllenrachen mit Verdammten. An der Vorderseite der starken Pfeiler, welche den Bogen der Halle halten, stehen unter spitzbogigen Baldachinen die Statuen mehrer Bischöfe (St. Ulrich, u. A.), darunter die Verkündigung Mariä, ferner eine Königin (vielleicht Adelheid, welche 994 den alten Dombau sehr gefördert), unter ihr ein Schild mit zwei Sternen und einem schrägen Querbalken; und eine andere gekrönte weibliche Gestalt (die Kirche?), die unter ihrem Mantel einen Papst, Abt und Mönch, einen Kaiser, Krieger und Bürger schützend birgt.

In diesen Bildwerken ist eine bald minder, bald mehr geschickte Künstlerhand, jedenfalls ein edler, ernster Styl zu erkennen. Das beste aber davon ist die Statue der Madonna, welche auf dem Pfeiler, der das Thor in zwei Eingänge theilt, angebracht ist, und welche wir hier nach einer photographischen Abbildung geben. Würdig in Stellung und Haltung, schön in den Formen und Verhältnissen, ausdrucksvoll in Mienen und Bewegung und sehr eigenthümlich und sicher im Styl deutet diese Gestalt auf einen geübten Meister und auf den Zusammenhang mit einer durchgebildeten Kunstschule hin. Der Typus dieses Madonnenbildes ist sehr weit verbreitet, ohne dass man bis jetzt seine Herkunft mit Gewissheit hätte feststellen können. Eine der unsrigen in Anordnung, Haltung und Formen überaus ähnliche Madonnen-Statue ist die des Nino Pisano in der Madonna della Spina zu Pisa; aber sie ist später und die ähnlichen Arbeiten in Venedig folgen erst auf die Pisanischen. An französischen Kathedralen begegnet man demselben Typus; doch ist mir nicht bekannt, aus welcher Zeit die dortigen Bilder stammen. Unsre Madonna stimmt im Ganzen mit ihren individualisierenden, bei dem Kinde schon an Naturalismus streifenden Zügen, den weichgeschwungenen Falten und der mehr angedeuteten als ausgebildeten Formengebung zu den Werken deutscher Bildnerei aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie wir sie in verschiedenen Abstufungen des Werthes an allen grössern Kirchenbauten finden. Am Baldachin über der Madonna sind kleine Figürchen und unter der Console betende Engel angebracht.

Die Sculpturen des nördlichen Portals haben auffallender Weise fast denselben Inhalt wie die des südlichen, weichen aber in der Behandlung wenigstens zum Theil wesentlich von ihnen ab. Im dreitheiligen Giebelfeld ist unten die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige; darüber der Tod Mariä, und oben ihre Krönung mit so wenigen und so kleinen Figuren abgebildet, dass der Grund eine überwiegende Masse bildet. Auf dem Spitzbogenrand stehen kämpfende Löwen. Unter dem hohen Bogen, womit die Halle überspannt ist, theilen hohe, schmale Mauerblenden die Wand in fünf Theile, und tragen ausser einer auf dem Thron sitzenden Madonna und einem alten König unter ihr, noch Propheten und Sibyllen (?). Die Madonna am Thürpfeiler ähnelt der andern einigermassen, doch ist das Kind bekleidet; der Faltenwurf ist viel reicher, aber sehr schön; nur die Köpfe streifen ans Unedle. In der Laibung stehen die Statuen der Heil. Afra und der Kaiserin Adelheid, gegenüber der H. Ulrich und die H. Magdalena.

Am Thürpfeiler unter der Madonnenstatue liest man folgende Inschrift in gothischen Buchstaben: . . . O MCCCXLVI **Chunradus. de. Randegg. Custos. Aug. Construxit. Hanc. Januam. Et. Omnes. Testudines. Huius. Ecclesie. Orate. Pro. Eo.**

Ob nun dieser Custos Randegg nur Baumeister gewesen, oder auch an den Bildnereien der von ihm erbauten Portale sich betheiliget, ist wenigstens aus der Inschrift nicht zu ersehen.

DER ALTAR
DER ÄBTISSIN WANDULA VON SCHAUMBERG IM OBERMÜNSTER ZU REGENSBURG.

(Mit zwei Bildtafeln.)

Wir haben in diesem Bande schon ein Beispiel aufgeführt vom Festhalten an einem veralteten Kunstgeschmack (Bildnerei p. 1); wir fügen ein zweites aus späterer Zeit hinzu. Beide Beispiele haben das gemeinsame Verdienst, das bessere Alte gegen das minder gute Neue bewahrt zu haben.

Tritt man in die Kirche zu Obermünster in Regensburg, so wird man bald auf einen Altar aufmerksam werden, der an der Wand des südlichen Seitenschiffes steht. Sein architektonischer Theil, in weissem Marmor ausgeführt, kann ein Muster des Renaissance-Geschmacks genannt werden; seine Eintheilung, Gliederungen, Profile und Verzierungen gehören unbedingt zu dem Schönsten, was in dieser Richtung die Kunst hervorgebracht. Fast noch überraschender wirken die Reliefs von Kehlheimer Marmor, für welche die Architektur des Altars den Rahmen bildet. Auf den ersten Anblick glaubt man das Werk eines Zeitgenossen von Albrecht Dürer vor sich zu sehen und selbst seinen unmittelbaren Einfluss wahrzunehmen, bis man durch einzelne Züge, sowie durch die Inschrift am Sockel eines Andern belehrt wird.

Der Altar ist durch senkrechte Scheidung in drei Theile getheilt, von denen die beiden äussern je drei übereinander liegende Bilder haben, während der mittlere eine grosse Tafel enthält, und eine zweite als Medaillon im Giebelfeld über sich. Der Sockel ist benutzt für die Stiftungs-Urkunde, sowie für das Bildniss und das Wappen der Stifterin. Das Mittelbild stellt den Tod der heiligen Jungfrau dar, das Bild darüber ihre Verklärung; die Bilder des linken Flügels zeigen sie uns im Beginn ihres Mutterlebens, diejenigen des rechten lassen sie gegen ihren Sohn mehr zurücktreten; dort Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige, hier Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgiessung des Geistes.

Betrachten wir die Darstellung der Geburt Christi auf unsrer Tafel! Sie ist 1 F. 3¾ Z. hoch und 1 F. breit. Der Stall, vor welchem die Scene spielt, mag die Vorhalle eines Tempels oder eines Palastes gewesen sein; nun ist sie verfallen, lose Bretter bilden das Dach; aber man erkennt noch in den feinen Formen die ehemalige Pracht. Auf einem (wohl mit Stroh ausgefülltem) Korbe, über welchen eine Windel gebreitet und ein Kopfkissen gelegt ist, liegt gänzlich unbekleidet das neugeborene Kind ohne andere als die auch andern Kindern gewöhnliche Geberde und Bewegung. Vor ihm kniet die heilige Mutter mit staunend erhobenen Händen; Joseph aber steht zu Häupten des Kindes, auf seinen Krückstock gestützt und mit der Laterne die Gruppe beleuchtend, zur Andeutung dass es Nacht ist. Zwischen ihm und Maria dicht über dem Kind erscheinen Ochs und Esel mit dem Ausdruck stupiden Wohlgefallens, den die mittelalterliche Kunst in ihren harmlosen, ironischen An-

wandlungen bei dieser Gelegenheit so gern spielen lässt. Rechts im Hintergrund knien zwei Hirten, davon der Eine in der lauten Aeusserung seiner Verehrung vom Andern zurückgehalten zu werden scheint. Ein Engel fliegt mit einem Papierblatt durch die Luft von dannen; es wird derselbe sein sollen, der den Hirten die frohe Botschaft gebracht hat.

In der Auffassung unterscheidet sich das Werk von ähnlichen ältern vornehmlich dadurch, dass an die Stelle kirchlich symbolischer allgemein menschliche, natürliche Züge getreten sind; das Kind ist noch kein segenspendender Gott, die Mutter empfindet nur Mutterfreude, und Joseph hält statt des herabgebrannten Lichtstümpfchens die unverfängliche Stalllaterne. Dieser Geist durchdringt das ganze Werk und auch das Uebernatürliche muss in der Darstellung sich ihm fügen, so dass z. B. bei der Himmelfahrt nicht die Gestalt des verklärten Heilandes, sondern sein Verschwinden (man sieht nur noch die Fusssohlen) gezeigt wird. Auch die Anordnung entspricht diesem System; es herrscht mehr Zufälligkeit als das Gleichmass; die Figuren treten fast hochreliefartig hervor und durch perspectivische Linien und Verkleinerungen soll die Täuschung der Entfernung und Tiefe hervorgebracht werden. Falten-Züge und Brüche erinnern vielfach an die Weise Dürers. Die Körper- und Gesichts-Formen haben nichts Ideales; und doch ist der Künstler beeifert, sie selbst am unpassenden Orte (z. B. entblösste Beine bei den Aposteln) zu zeigen. Der Geschmack ist überhaupt im Sinken, wie die weiten Aermel mit den gefältelten Manschetten verrathen. Dennoch macht das Ganze einen überraschend schönen Eindruck und unterscheidet sich auf das vortheilhafteste durch die Fülle innern Lebens von gleichzeitigen Arbeiten, bei denen mehr und mehr eine vollendete Technik als Hauptmotiv hervortritt.

Von ganz besondrer Schönheit und rührender Einfachheit und Wahrheit ist das Bildniss der Stifterin, auf der linken Seite des Sockels, 9 Z. hoch, 10. Z. breit. Wandula von Schaumberg wurde am 2. Dec. 1533 zur Aebtissin von Obermünster gewählt, war hochausgezeichnet durch Frömmigkeit, Milde und Wohlthätigkeit, und starb im J. 1545. Wenige Jahre vorher hatte sie den prachtvollen Altar gestiftet, wie die Inschrift zwischen ihrem Bilde und ihrem Wappen bezeugt, welche also lautet:

Venerabilis in Christo et nobilis DD. Wandula de Schaumberg huiusce monasterii Abbatissa singulari erga Deum Christiperamque ac intemeratam Virginem Mariam devotione permota quorum in laudem ob sui et omnium Christi fidelium animarum salutem hoc insigne opus sexenni elaboratum officio artificis manu industri propriis suis non parvis fieri fecit expensis atque in sui memoriam libere prefate donavit Ecclesie finemque cepit die vicesima quarta mensis Junij anno Incarnationis Domini millesimo quingentesimo quadragesimo.

Bei dieser Inschrift muss uns neben der Ausführlichkeit, mit welcher über die Stifterin und über die Zeit der Stiftung, ja der sechsjährigen Arbeit des geschickten und fleissigen Künstlers Bericht gegeben wird, auffallen, dass kein Raum und kein Verlangen da war, den Namen eines so verdienstvollen und hochausgezeichneten Bildhauers der Nachwelt zu überliefern. Noch ist ein zweites Werk seiner Hand nicht aufgefunden, wenigstens nicht bekannt.

GRABPLATTE DES HENNING GODEN
IM DOM ZU ERFURT.

Mit einer Bildtafel.

Im Dome zu Erfurt an der nördlichen Seitenschiffwand ist eine Gedächtnisstafel von Erz befestigt, deren Bildwerk eine Krönung Mariä durch die heil. Dreifaltigkeit nebst einigen Nebenfiguren darstellt. Die Arbeit hat alle Merkmale einer bedeutenden künstlerischen Urheberschaft und dürfte unter den Denkmalen der deutschen Bildnerei an der Grenze ihres höchsten Aufschwungs mit besondrer Auszeichnung zu nennen sein.

Die Anordnung ist in altsymmetrischer Weise in hohem Grade feierlich, und wo das Gleichgewicht durch die Hinzufügung des Donators unterbrochen wird, hat es der Künstler durch ein kleines Mass der Figuren und Massen herzustellen gewusst. Mit grosser Klarheit ist die Gleichbetheiligung der drei Personen der Gottheit ausgedrückt, mit eben so grosser Bestimmtheit der Begriffsunterschied derselben durch Alter, Gestalt und Attribute bezeichnet. Einfach, ausdruckvoll und wahr sind die Bewegungen, gefühlvoll und anmuthig zugleich diejenige der in Erwartung demüthig betenden Maria. Dennoch stossen wir gerade bei dieser Figur auf eine undeutliche Stelle, indem es zweifelhaft bleibt, ob der Künstler mit Verletzung der Verhältnisse eine knieende, oder mit Verletzung der Schönheit eine bis über die Knöchel von Wolken bedeckte, schwebende Gestalt habe darstellen wollen.

Zur Bezeichnung des Umstandes, dass die Scene im Himmel vor sich geht, sind Wolken angebracht, zwischen denen Engel und Engelsköpfchen vorsehen; der Jubel aber über die Aufnahme der allerseligsten Jungfrau in das ewige Paradies ist in die Hände von ein Paar musicierenden Engelknaben gelegt, die im Winkel des Rahmens Platz genommen. Unter der Figur Christi kniet ein Mann von wohlgenährtem Aussehen im Domherrnkleid, die Hände zum Gebet gefaltet. Ueber seinem Wappenschild vor ihm ist ein Band aufgerollt mit dem Gruss an Maria: „Ave Regina celorum." Es ist der Domprobst Henning Goden aus Hammelberg, dem als ehemaligem Erfurter Domscholaster und Canonicus, sowie als Wittenbergischem Domprobst, letztwilliger Verfügung zufolge diese Gedenktafel durch den Hildesheimer Rechtsgelehrten Matthias Meyer errichtet worden ist. Hinter ihm steht eine jugendliche Gestalt mit dem Kelch, deren Geschlecht, Charakter und Bedeutung nicht ganz klar ist. Am wahrscheinlichsten ist damit eine Allegorie auf den Glauben gemeint, wenn auch die Bewegung der linken Hand mehr wie eine Unterbrechung des Gebetes als wie ein Trostzuspruch aussieht.

Was den Styl betrifft, so ist in dem Zug der Linien, in der Lage und dem Verhältniss der Massen Grossartigkeit nicht zu verkennen. In den Körper- und Gesichtsformen aber herrscht die Lust der Individualisierung so vor, dass man, weit entfernt,



Idealgestalten vor sich zu sehen, vielmehr an Portraitfiguren und zwar mit auffallend kurzen Nasen und magern Gliedmässen glauben möchte. In den Gewändern ist kaum noch eine Spur von dem scharfbrüchigen, vielfach zerknitterten Gefälte, das fast ein Jahrhundert lang die deutsche Malerei und Bildnerei charakterisierte, und wiederum sehen wir grosse, wenig unterbrochene Flächen mit langgezogenen Falten, und kleinen, weichen Brüchen abwechseln, mehr nach dem Vorbild der Augsburger, als der Nürnberger Schule, etwa in der Weise des jüngern Holbein.

In Nebendingen macht sich zumeist der neue Geschmack geltend; der Rahmen hat die Renaissance-Ornamente und Gliederung; das Kleid der Jungfrau hat den reichsstädtischen Schnitt vom ersten Drittel des 16. Jahrhunderts und die Papstkrone auf dem Haupte des Vaters hat der eines weltlichen Fürsten weichen müssen; selbst der Heiligenschein um die Personen der Dreifaltigkeit sowie um das Haupt der Jungfrau hat sich in Strahlen von verschiedener Länge aufgelöst.

Ueber der Hauptgruppe ist ein Band angebracht, auf welchem folgende Verse zu lesen sind:

Ad summum regina thronum defertur in altum
Angelicis prelata choris cui festus et ipse
Filius occurrens matrem super ethera ponit.

Unter der Tafel aber lesen wir die Urkunde der Stiftung in folgenden Worten:

Henningo Goden Hanebergensi suae aetatis jureconsultorum facile principi Wittembergensis ecclesie praeposito, huius scholastico canonicoque, extrema aetate sed florentibus honoribus anno Christi M. D. XXI. XII. Cal. Februarij Wittembergae vita functo sepultoque Matthias Meyer jureconsultus cathedralis Hildeshemensis atque huius ecclesiarum canonicus ultimae eius voluntatis primarius executor patrono optime merito gratitudinis ergo f. c.

Da in der Schlosskirche zu Wittenberg ein Erzabguss desselben Werkes sich befindet, Henning Goden aber sowohl dort als in Erfurt eine Stelle eingenommen, so müssen wir wohl den seltnen Fall eines zweifachen Grabdenkmals annehmen, zumal nicht klar ausgesprochen ist, welcher Kirche — der Erfurter oder der Wittenberger — Canonicus der Testaments-Executor Matthias Meyer ist.

Für eine Feststellung über den künstlerischen Urheber des Werkes fehlen urkundliche Nachrichten, sowie geschichtliche Anhaltpunkte andrer Art. Die deutliche Uebereinstimmung einzelner Theile, namentlich der Kindergestalten mit ähnlichen am Sebaldusgrabmal zu Nürnberg, hat fast allgemein zu der Annahme geführt, dass Peter Vischer der Urheber der Erfurt-Wittenberger Grabplatte sei. Allerdings weicht der Styl der Hauptgestalten von denen der Apostel am Sebaldusgrab etwas ab; aber er widerspricht ihm nicht so, dass nicht ein Uebergang vom einen zum andern denkbar wäre, zumal letztres 1509, erstre nach 1521 begonnen worden, aus welchem Jahre die Tuchersche Grabplatte im Dome zu Regensburg stammt, welche in ähnlicher Weise vom Sebaldusgrab sich unterscheidet.

BILDNEREIEN VOM BAMBERGER DOM.

Hierzu vier Bildtafeln.

Die Thätigkeit der Bamberger Bildhauerschule, deren Spuren bis zu Kaiser Heinrich II. hinaufreichen *, tritt am Dom noch im 12. und 13. Jahrhundert mit grosser Entschiedenheit und Eigenthümlichkeit hervor: aussen an den drei Portalen, in Osten und Norden und innen am St. Georgenchor im Osten. Vom nördlichen und vom südöstlichen Portal enthält die Abtheilung „Baukunst" dieses Bandes besondere Abbildungen. Die Reliefs des St. Georgenchors sind (nebst einigen Figuren des südöstlichen Portals) dem gegenwärtigen Artikel beigegeben.

Der St. Georgenchor ist in Folge der darunter befindlichen ziemlich hochgewölbten Krypta beträchtlich erhöht. Er ist an beiden Langseiten durch hochaufgemauerte Schranken von den Seitenschiffen geschieden, und diese Schranken sind es, an deren Aussenseiten die Reliefs angebracht sind. An jeder Seite befinden sich sieben 7½ F. hohe Nischen oder Mauerblenden, mit mannichfaltig geformten Bogen überspannt und durch Mauertheile mit vorgesetzten Säulen geschieden. In diese Nischen sind die Reliefs eingesetzt, und zwar an der Nordseite die Verkündigung und die zwölf Propheten, an der Südseite die zwölf Apostel und St. Michael mit dem Drachen. **

Die architektonische Einfassung hat in ihren Gliederungen und Formen etwas sehr Eigenthümliches, das selbst bis an das Barocke streift, wie in der wellenartigen Füllung der Blende bei der einen (untern) Abtheilung der Prophetentafel; ein Motiv, das noch klarer an der Art der Standfläche sämmtlicher Figuren hervortritt, die gradezu wie Meereswogen gebildet ist. Der Kleeblattbogen, die reichverschlungenen Blätterranken, die korinthisierenden Capitäle mit ihren Blätterknöpfen erinnern an die architektonische Uebergangsperiode vom Ende des zwölften Jahrhunderts.

Was die Bildnereien selbst betrifft so haben wir hier ein Beispiel vor uns von Mischung einer streng typischen Darstellweise mit Versuchen einer naturalistischen Durchführung im Einzelnen. In der Verkündigung stehen Engel und Jungfrau im schmalen Raume in Profilstellung einander feierlich gegenüber, wie bei einer vorbereiteten Handlung; der Engel scheint seinen Segen auf die Stirn der Begnadigten zu schreiben, während sie ihn sanft abzuwehren sucht. Zwischen und über beiden schwebt die Taube des heiligen Geistes, ein Spruchband im Schnabel mit dem Ave Maria! Nichts deutet auf die Absicht, in der sehr ruhig gehaltenen Darstellung über die blosse Andeutung der Handlung hinauszugehen. Auch in den Formen herrscht ein typischer Charakter vor; die Flügel sind ganz willkürlich ge-

* Man vergleiche, was wir davon mitgetheilt haben Bd. I Bildnerei p. 9 p. 23. Bd. II ebendas. p. 1.

** Die grosse Dunkelheit der Stelle dieses letztgenannten Reliefs machte mir's unmöglich, eine Zeichnung danach anzufertigen; nur bemerke ich, dass die Composition sich durch sehr grosse Lebendigkeit von dem Bilde der Verkündigung unterscheidet.

bildet, in den Falten spielt eine fast noch willkürlichere Wellenlinie die Hauptrolle, wenn auch im Allgemeinen die Züge bezeichnend angegeben sind. Auffallend individuell ist die Art der Bekleidung, indem sowohl der Engel, als noch mehr die Jungfrau mit der Krone, dem Kopftuch und dem Doppelmantel costumeartige Auszeichnung haben. Noch viel auffallender aber ist die Zeichnung der Hände, Füsse und Gesichtszüge, an denen die Nachbildung nach bestimmten Modellen ganz deutlich und fast störend hervortritt, da Formen und Proportionen nichts weniger als schön sind.

Propheten und Apostel (3 F. 9¼ Z. hoch) sind immer je zwei in eine Nische gestellt. Auch sie machen im Allgemeinen den Eindruck typischer Figuren in symbolischer Auffassung. Allein bald wird man inne, dass der Künstler über die Grenzen dieser Art der Auffassung hinaus gestrebt und seine Gestalten in lebendige Wechselwirkung zu bringen gesucht hat. Sie sprechen zusammen; sie fragen, sie bedeuten sich; sie kommen zu einander; sie gehen von einander, sie zeigen sogar bestimmte Affekte. Folgerichtig tragen die Physiognomien sehr individuelle Züge; es gibt langes und kurzes, schlichtes und lockiges Haar, und selbst einen Kahlkopf, lange und kurze Bärte, und auch hin und wieder ein glattes Kinn; es gibt alle Arten von Nasen bis zu der des Sokrates, und in den Proportionen Abweichungen bis zur Willkür. Dennoch ist eine wirkliche Charakteristik damit nicht angebahnt, und so wenig man den Leuten ansieht, was sie verhandeln, so wenig erkennt man, wer sie sind, mit Ausnahme etwa des Königs David und des Apostels Petrus. Dabei gehen gewisse Züge als Manier des Künstlers durch fast alle Figuren, z. B. der stark vorgestreckte Hals, sehr starke Körperverdrehungen und dicke Bäuche. Was von Körperformen sichtbar ist, zeigt das Bestreben, die Ueberlieferung durch Naturstudien zu beleben. Höchst wunderlich sind die Gewänder. Auch hier mögen für die Anordnung Traditionen zu Grunde liegen; offenbar aber hat der Künstler nach Mannichfaltigkeit der Motive gestrebt und hat auch Falten-Züge und Brüche möglichst genau bezeichnet; indem er aber zugleich den Körper, seine Theile und seine Bewegung hervorheben wollte, gerieth er an die Grenzen seines Talentes und Vermögens, übersah den nothwendigen Fall der Gewandmassen über abwärtsgekehrte, ruhende Körpertheile, und half sich durch allerhand willkürliche, ja oft ganz unmögliche Formen und Linien, bei denen die Schlangen- oder Wellenlinie wieder eine Hauptrolle spielt.

Lässt man diese Sculpturen im Allgemeinen durch ihr gemeinschaftliches Gepräge auf sich wirken, so wird man in Verlegenheit kommen, wie man ihren Styl bezeichnen und die mannichfachen Contraste desselben sich erklären soll. Es sind da, namentlich in den Gewandmotiven, Erinnerungen an die römische Antike; dann in der Faltenbildung und in der Abkantung der Mäntel, in dem schneckenartigen Haar sowie in den meisten Gesichtstypen glaubt man altgriechische, äginetische Vorbilder zu erkennen; endlich aus den zwar unvollkommenen, aber doch entschiedenen Naturstudien spricht eine selbstständige Kunstrichtung. Ebenso mahnt Manches, z. B. das Costume des David, an byzantinische Kunst. In der That finden sich diese Merkmale schon in den Werken aus der Zeit Heinrichs, nur

dass Byzantinisches und Römisches dort noch streng geschieden war und das Naturstudium sich mehr an die Nachahmung der Antike anschloss, als bei byzantinischer Kunstübung zeigte; darum aber auch einen etwas edleren Charakter hatte, als hier.

Bei der ganz absonderlichen Weise, in welcher diese Sculpturen gedacht und ausgeführt sind, und in welcher sie meines Wissens ausser Bamberg nicht ihres Gleichen haben, würde es schwer halten, die Zeit ihrer Anfertigung zu bestimmen, wenn wir nicht in der architektonischen Umgebung, in der Form der Nischen und Säulen, einen Anhaltpunkt hätten. Diese aber weisen mit ziemlicher Sicherheit auf die letzten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts hin.

In dieselbe Zeit und Kunstrichtung fallen auch die drei o. e. Portale Was nun zunächst das nördliche betrifft, so kann man unmöglich seine Verwandtschaft mit der goldnen Pforte zu Freiberg i. E. übersehen. Nur die Bildnereien sind andrer Art. Sie schliessen sich im Styl ziemlich genau an die Figuren des St. Georgenchors an, während die Freiberger auf einer viel höhern Stufe der Entwickelung stehen. In dem halbkreisrunden Giebelfeld über dem Eingang ist ein jüngstes Gericht in Hochrelief aus Sandstein angebracht. Christus sitzt hoch auf dem Thron; Maria und Johannes, zu beiden Seiten knieend, berühren mit ihren Händen die Spitzen seiner Füsse; die Gestalt des Johannes ist voll grosser Wahrheit des Ausdrucks eines ehrfurchtvollen Flehens. Zur Rechten Christi stehen die Begnadigten, Heinrich und Kunigunde unter ihnen, zur Linken holt der an den Waden beflügelte Höllenfürst die Seinen mit der Sperrkette in sein Reich; unter dem Throne Christi sind Gräber mit Auferstehenden. Höchst unbeholfen zeigt sich der Künstler im Ausdruck der Seligkeit, der über ein grinzendes Lachen nicht hinauskommt, sowie der Höllenpein, die von den Verdammten mit süsssaurem Gesicht aufgenommen wird. Rechts, auf dem Gesims der Laibung, sitzt zur nähern Bezeichnung des himmlischen Paradieses Abraham mit Kindlein im Schoosse; und weiter nach vorn ruft ein Engel mit der Posaune zum Gericht; beide, wie es scheint, eine etwas spätere Arbeit. Die Säulen der Laibung tragen eine (im Mittelalter öfters angewendete) eigenthümliche Menschen-Doppelsäule, gebildet von den zwölf Propheten, welche die zwölf Apostel auf ihren Schultern haben. Die (später hinzugefügten) Gestalten an der Vorderseite sind sehr zerstört; doch erkennt man in den beiden obern noch die üblichen Allegorien auf Christenthum und Judenthum.

Im Giebelfeld des nordöstlichen Portals ist Maria, die Weltkugel in der Hand, mit dem Kinde auf dem Throne in Relief abgebildet, links treten heran Kaiser Heinrich, Kaiserin Kunigunde, beide schon mit dem Zeichen der Heiligen, unter die sie im Jahre 1145 aufgenommen worden sind, und Stephanus, rechts Petrus, Georg und ein Bischof (Otto I.?) Das Werk ist schwach und ausdrucklos.

In aller Beziehung wichtiger ist das südöstliche Portal. Es muss auf den ersten Anblick nicht nur überraschen, sondern verwirren. Die Architektur gehört durchaus dem romanischen Bau an; ja das normannische Zickzackornament, das im Innern, am Georgenchor, über einer der Apostelgruppen angewendet ist, bildet hier das Hauptmotiv der Bogenverzie-

rung. Aber die an und auf den Säulen angebrachten Statuen, die Consolen unter, die Baldachine über ihnen, gehören einer andern Zeit an und einer weit über die Bildnereien der andern Portale und des St. Georgenchores hinausgehenden Kunstbildung. Das Räthsel löst sich bei näherer Untersuchung. Die Statuen mit Consolen und Baldachinen sind später eingesetzt; ja die Zusammenfügung ist so leichtfertig gemacht, dass die Absicht, zu täuschen, dem Künstler gewiss nicht zugeschrieben werden kann. Es scheint sogar, dass von den durchgeschnittenen Säulen die Capitäle als Fussgestelle der Figuren benutzt worden sind.

Rechts stehen Eva, Adam und wahrscheinlich Petrus, obschon nicht mit seinem gewöhnlichen Kennzeichen als Himmelspförtner, dem Schlüssel, sondern mit dem Zeichen seines Märtyrertodes, dem Kreuz. Links stehen Kaiser Heinrich mit Scepter und Reichsapfel, Kaiserin Kunigunde mit dem Modell des Domes und St. Stephanus, welchem er gewidmet ist. Von den drei letztern habe ich eine Abbildung beigefügt. Die Figuren sind aus feinkörnigem Sandstein und zwischen 5 und 6 F. hoch.

Das Motiv der Zusammenstellung ist nicht schwer zu finden. Adam und Eva als die ersten Bewohner des irdischen, Petrus als der Pförtner des himmlischen Paradieses erklären sich von selbst am Eingang zur Kirche, die ja als die Pforte des Himmels anzusehen ist. Auf der andern Seite stehen Gründer und Gründerin des Domes mit dem heiligen Kirchenpatron.

Schwerer erklärlich ist die hohe Ausbildung, welche an diesen Arbeiten sichtlich heraustritt und für welche uns im Verhältniss zu den andern Portal- und Chorfiguren Mittelglieder fehlen. Hier ist eine Freiheit und Sicherheit in den Proportionen, in Stellung, Haltung und Bewegung der Gestalten ein Beherrschen der Form, die auf eine vollendete Kunstepoche verweisen würden, wenn nicht neben den Vorzügen grell einige Unvollkommenheiten und Missgriffe ständen und Zeugniss für das verhältnissmässig hohe Alter der Statuen ablegten. Das Charakteristische ist mit dem Idealen so schön verbunden, wie wir es an der italienischen Kunst gewohnt sind; aber alle Einzelnheiten vom Faltenwurf und Faltenzug bis zu der Zeichnung der Finger, gehören einem eigenthümlichen Formensinn an, für den wir keine andre Heimath kennen, als Deutschland. Das Nackte ist freilich mit einer sehr unvollkommenen Kenntniss des Körpers behandelt, und hier und da passt das Knie nicht recht in die Bewegung; betrachtet man aber den Kopf des Kaisers, oder das Gefälte über seiner Brust, oder die anmuthige Gestalt der Kaiserin; oder andere offenbar gleichzeitige Bildnereien im Innern, die Reiterstatue des Ungarnkönigs Stephan etc., so merkt man, dass hier bedeutende Kunstkräfte thätig gewesen.

Wir haben durchaus keine Kunde über den Künstler, noch auch nur über die Zeit der Entstehung dieser Werke. Die architektonischen Zuthaten (Baldachine etc.) weisen auf die Mitte des 13. Jahrh. hin. Im Styl bemerkt man eine auffallende Aehnlichkeit mit den Statuen im Naumburger Dom, so dass es scheint, als ob eine Verbindung zwischen der sächsischen und der Bamberger Schule bestanden habe, die allerdings bis in die Zeiten der sächsischen Kaiser hinauf reichen mag.









KAISERIN UTA



ULRICH VON DER AUE





S. AURELIA













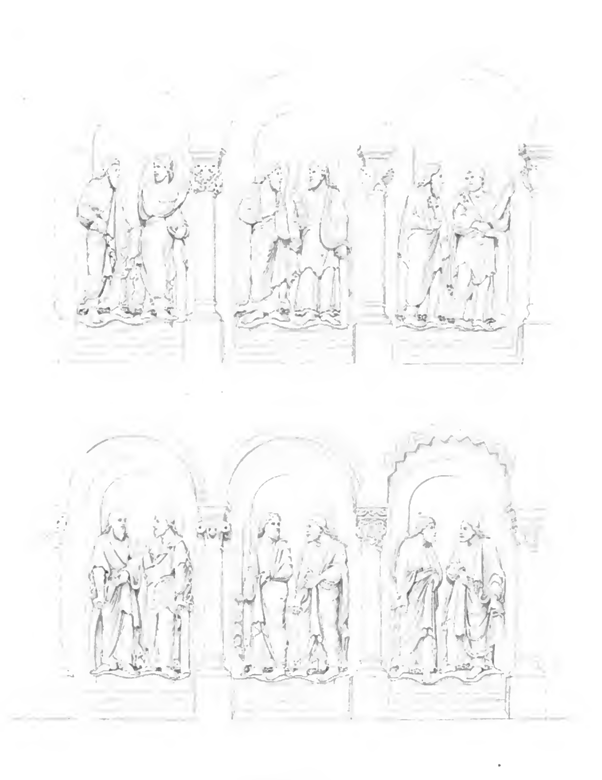




GRABPLATTE DES HENNING GODEN



DIE PROPHETEN



DIE APOSTEL





DRITTE ABTHEILUNG.

MALEREI.

im goldenen Felde, rechts drei horizontale Querbalken, roth, weiss, roth, das andere aber einen zur obern Hälfte goldnen, zur untern blauen Löwen im blau, roth, goldnen Felde zeigt. Blumenranken umgeben das Ganze.

Zu jeder Messe gehören zwei Miniaturbilder in der ganzen Grösse des Buchs; eines zu Anfang der Messe, und eines nach dem Gesang des Chores, „Cantus". Letztres ist immer eine Darstellung von Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, bei welcher sowohl in der Anordnung des Hintergrundes, als in den Farben und der Behandlung, als selbst in den Motiven eine stete Abwechslung ohne alle Wiederholung beobachtet ist. Ferner noch eines, das ungefähr die Hälfte des Blattes einnimmt; reich verzierte, häufig mit scenischen Darstellungen geschmückte Initialen, namentlich am Anfang der Messe, oder nach dem „Cantus"; endlich breite Blumen- und Fruchteinfassungen um den Text wie um die Bilder, so dass diese Bücher von ähnlichen an Pracht nicht leicht übertroffen sein dürften.

Messe I. Die Geburt Christi. An einen Felsen, darin eine Höhle sichtbar, ist eine hölzerne Hütte angebaut. Man sieht in eine weite Landschaft mit grünen Hügeln, darauf Schafe unter der Obhut ihrer Hirten weiden, mit glänzender Meeresfläche, und fernen, blauen Bergen hinaus. Ueber der Hütte aber ist statt des Himmelblau Goldgrund mit goldnen Engeln, die das Wappen des Erzbischofs tragen. Maria kniet mit erhobenen Händen vor dem auf dem Mantelzipfel liegenden, halb mit einer Windel bedeckten Kinde, das mit dem Versuch des Segnens zu ihr aufblickt. Joseph zeigt sich unschlüssig, ob er auch mit niederknien soll. Ochs und Esel sehen dumm neugierig nach dem Kind.

Dieses wie manches andere Bild dieser Bücher erinnert in der Composition ziemlich lebhaft an gewisse Gemälde, welche dem Wohlgemuth zugeschrieben werden, welche aber, wie die Geburt Christi im zweiten Saale der Münchner Pinakothek, in seine Jugendzeit fallen müssen, in welcher er noch dem niederdeutschen Einfluss ganz offen war. In der Farbenwahl spricht sich ein besondrer Sinn für Harmonie nicht aus; auch sind die einzelnen Töne rein, ohne Stimmung und Brechung durch andre, angewendet, und selbst die Schatten nur durch eine Verstärkung desselben Tones ausgedrückt, was zwar den Glanz und die Pracht der Farben erhöht, die sinnreichen und gemüthvollen Compositionen doch in der Regel etwas abschwächt.

Der Anfangsbuchstabe der Messe, ein P, ist mit einem Bilde in Verbindung gebracht, auf welchem Moses, ehe er sich dem feurigen Busche naht, die Schuhe auszieht. Um das ganze Blatt ziehen sich Zweige mit Kirschen und Pflaumen, um die folgenden allerlei Blumen. Bei der Schrift ist auffällig, dass sie eckig (s. g. gothisch) ist, mit Ausnahme der Initialen, für welche stets die runde Form gewählt ist.

Am Schluss des Cantus, nach dem „Osanna in excelsis" ist ein kleineres Bild eingefügt: Gideon — in schwarzer mittelalterlicher Ritterrüstung — in offner Landschaft, das Hermelinfell am Boden, an welchem er die Wahrheit der Botschaft erproben will, welche ihm ein Engel aus den Wolken verkündet.

Es folgt ein Blatt in der ganzen Grösse des Buches, Christus am Kreuz, mit Maria

und Johannes, auf Goldgrund, am Boden aber eine blumige Wiese; ringsum eingefasst von Laubwerk architektonischen Styls der Zeit.

In der nächsten Initiale T * liegt das Christkind in einem Korbe, von anbetenden Engeln umkniet. Am Schluss der Messe, nach dem „Ite missa est!“ kommt noch ein kleines Bild: das Rauchopfer des Hohenpriesters in Gegenwart eines Ehepaares und mehrer Männer in Kopftüchern.

Messe II. Die Beschneidung Christi. Den Rahmen bildet eine nach vornen offne Bogenhalle, deren Façade nach oben mit drei spitzbogigen Arkaden, reichen Giebeln und Bogenfriesen abschliesst. Zwischen den Giebeln stehen als bemalte Statuen die vier grossen Propheten. Innerhalb der Halle sitzt ein Alter, das Kind auf seinem Schôss; vor ihm kniet der Priester mit dem Messer; andächtige Zuschauer, von denen Einer zwei Kerzen hält, stehen ringsum.

Die nächste Initiale schliesst ein friedliches, häusliches Bild ein: eine Wöchnerin liegt im Bett, das Kind in der Wiege; eine Magd kommt mit einem Pfännchen voll Brei; im Hintergrunde sitzt ein Alter auf seine Krücke gestützt. Es bleibt unentschieden, ob wir hier die Maria als Kind, oder als Mutter vor uns sehen.

Nach dem „Cantus“ folgt das Bild des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, diesmal auf rothem Grunde mit einem Blumenrahmen. In der nächsten Initiale liegt das Christuskind, nackt, mit einem Messer in der Hand auf einem Kissen; ringsum knien Kinder mit den Passionswerkzeugen. Es ist zu bemerken, dass der Text selten Motive zur Erklärung dieser Initialbilder an die Hand gibt.

Messe III. Die Anbetung der Könige. In einer, ganz ähnlich wie auf dem Bilde der ersten Messe an einen Felsen in weiter Landschaft angebauten Hütte sitzt Maria und hat das Kind auf dem Schôss. Vor ihr kniet ein greiser König und reicht ein Schmuckkästchen dar, während das heilige Kind ihn segnet. Ein brauner und ein schwarzer König stehen hinter ihm. Joseph zeigt sich über den Besuch sehr erfreut. Töpfe und Brei stehen am Feuer, in dessen Nähe auch Ochs und Esel sich halten.

In der nächsten Initiale (A) liegen die drei Könige, wohl bekrönt, schlafend im Bett neben einander; ein goldener Engel erscheint ihnen im Traum. — Das Passionsbild nach dem „Cantus“ ist auf Goldgrund. Die folgende Initiale T enthält die Flucht in Aegypten, wobei ein Palmbaum den Buchstaben bildet, an welchem Joseph und ein Engel die Zweige niederziehen.

Auf dem vorletzten Blatte befindet sich ein Bild in halber Grösse, ebenfalls eine Fluchtscene, eine Ruhe auf der Flucht. Maria sitzt mit dem heiligen Kinde, dem sie die Brust reicht, vor einem Götzentempel; Joseph steht mit dem Esel neben ihr. Durch die

* Nach dem Passionsbild folgt jedesmal das Offertorium, das mit den Worten anhebt: Te igitur clementissime pater per Jesum Christum filium tuum dominum nostrum supplices rogamus et petimus uti accepta habeas et benedicas haec dona haec munera etc.

offene Tempelthür sieht man, wie ein von andächtiger Menge umgebenes goldnes Götzenbild zerborsten von seiner Standsäule herabfällt.

Das Schlussblatt nimmt das erzbischöfliche Wappen mit einem grau- und einem rothgekleideten Engel als Wappenhaltern ein.

Zweiter Band. Der zweite Band enthält folgende sechs Messen: 1. In purificacione Ste. Marie virginis. 2. In annunciacione Ste. Marie virginis. 3. In depositione S. Rudberti. 4. In cena domini. 5. In die S. Pasce. 6. In ascensione Domini.

Das Titelblatt füllt das erzbischöfliche Wappen, ohne Blumen und Blattwerk.

Messe I. Die Darbringung im Tempel. Hinter einem Rahmen von sehr ausgearteter Gothik sieht man das Innere des Tempels. Maria hält das Kind im Arm und küsst es; neben ihr kniet eine Magd mit zwei Tauben. Vor einem Altartisch steht der Hohepriester, ein weisses Tuch — wohl zur Entgegennahme des Opfers — in seinen Händen. Hinter dem Altar stehen noch einige Männer und Frauen.

In der nächsten Initiale (S) knien drei Engel vor dem Kind. Am Schlusse des „Cantus" ein eigenthümliches halbes Bild: Das Christuskind liegt, ganz unbekleidet, auf einem Kissen auf einem Altar, um welchen ringsum Engel stehen mit brennenden Kerzen. Nach dem hierauf folgenden Passionsbilde kommt ein T mit der Kreuztragung. Christus ist unter das Kreuz gefallen; Maria, Johannes und Engel beklagen ihn und beweinen ihn, (stehen ihm aber nicht bei).

Auf einem Halbbild sehen wir Christus im Tempel als Knabe, dem viele Alte mit grosser Aufmerksamkeit zuhören, während Maria und Joseph vor der Thüre erscheinen.

Messe II. Die Verkündigung. Die heilige Jungfrau kniet in ihrem (sehr weitläufigen) Wohnzimmer vor dem Betpult; der Engel Gabriel im weiten, rothen Mantel vor ihr. Das Ganze wird von einem reichen architektonischen Rahmen eingefasst, in welchem — als Parallelbilder der Verkündigung — die Prophetinnen unter den Heiden, die zwölf Sibyllen Platz genommen: die „Cumana, Elyspontea, Erytrea, Thyburtina, Frygia, Cumera, Persica, Lybica, Egypta, Delfica, Sama, Europäa."

Im ersten Buchstaben B kniet Gideon vor dem auf trockner Erde liegenden, allein vom Thau befeuchteten Hermelinfell; eine Darstellung, welche — in einem frühern Bilde schon vorbereitet — zu den Sinnbildern der unbefleckten Empfängniss gehört. Auf dem kleineren Schlussbild hinter dem „Cantus" ist die Heimsuchung, bei welcher — mehr selbst als durchweg in diesen Bildern — St. Joseph eine sehr untergeordnete Rolle spielt. In dem T nach dem Passionsbild ist eine wunderliche Vorstellung, nehmlich, wie der Heiland nach der Geisselung unter dem Beistand seiner Mutter und einiger Engel sich wieder ankleidet.

Messe III. Der heilige Rudbertus theilt das Abendmahl aus. Er steht vor dem mit einem goldnen Triptychon geschmückten Altar; zwei Ministranten halten das Tuch; ein Mann empfängt kniend die Hostie. Hinter dem Bischof steht erwartungsvoll die Gemeinde. Auf den Stufen im Vorgrunde sitzt ein Armer mit verbundenem Kopf, und eine Mutter, die ihr Kind stillt. Der Rahmen, der das Ganze umfasst, von später, bereits mit dem Renais-

sancebogen gemischter Gothik enthält die vergoldeten Sandbilder zweier Könige und in den Laternen der Thürmchen Bären und Affen.

In der ersten Initiale das Gebet mehrerer Geistlichen vor einem Altar. In der Initiale nach dem Passionsbild eine der allerabsonderlichsten Phantasien: Drei Frauen, Misericordia, Veritas und Justitia, nageln Christum ans Kreuz und eine vierte, Pax, stösst ihm die Lanze in die Seite. Ein Räthsel ohne Lösung; wenn es nicht bittre Ironie ist!

Messe IV. Das Abendmahl wird von Christus und den Aposteln in einer hohen gothischen Säulenhalle an einem runden Tisch gehalten. Speisen werden aufgetragen, die Becher mit Wein gefüllt, die Brote aus dem Korb genommen. Johannes hat sich mit dem Oberkörper quer vor Christus über den Tisch gelegt, während dieser dem Verräther Judas einen Bissen in den offnen Mund steckt. Eine Gemüthsbewegung spricht aus Keinem der Anwesenden; die ganze Darstellung ist unbedeutend. —

Darauf folgt ein Bild in gleicher Grösse mit dem Gebet am Oelberg, wobei auf der Spitze eines Felsens ein Engel mit dem Kreuz, und im Hintergrunde Jerusalem sichtbar ist. Im ersten Buchstaben knien Papst und Kaiser, König und Bischof am Fusse des Kreuzes. Das folgende Passionsbild auf blumigem Goldgrund, mit den vier Evangelisten nebst ihren Zeichen im Rahmen, gehört zu den schönsten der ganzen Folge. Im T danach trägt Christus sein Kreuz über eine mit Trauben angefüllte Kelter; den abfliessenden rothen Saft sammelt ein Engel in einem Kelche. — In dem kleineren Schlussbild nach dem „Cantus“ wird der Leichnam Christi von den Seinen betrauert; Maria bedeckt sich das Gesicht mit ihrem Mantel; in der Ferne sieht man die drei Kreuze.

Messe V. Die Auferstehung. Segnend, mit der Kreuzesfahne in der Linken, mit rothem, flatterndem Mantel über den blossen Körper steht der wiedererstandene Heiland vor dem versiegelten Felsengrab. Rings um den Felsen stehen und lagern in eisernen Rüstungen die Wächter, die vordern entsetzt, die hintern neugierig hinter dem Felsen vorschauend. Eine reiche, wunderherrliche Landschaft bildet den Mittel- und Hintergrund; zwischen grünen, mit zartbelaubten Bäumen bepflanzten Rasenhügeln und grauen Felsenabhängen zieht sich ein Fluss in vielen Windungen durch das Land, bis er zwischen blauen Bergen in der Ferne verschwindet. Durch die Luft aber schwebt ein weissgekleideter Engel mit fliegendem Mantel und mit dem Ausdruck freudigen Erstaunens. Ein prachtvoller Rahmen mit architektonischen Rosetten, und natürlichen Blumen und Blättern fasst das ganze schöne Bild ein.

Im nächsten Anfangsbuchstaben B erscheint Christus nach der Auferstehung seiner Mutter, er mit dem Antlitz voll Wehmuth, sie dagegen voll Freude, da sie nicht ahnte, wie kurz das Beisammensein dauern sollte.

Das Passionsbild dieser Messe ist von erlesener Schönheit, vornehmlich edel in der Haltung der Figuren und in den Formen, sehr klar in der Behandlung nur ohne harmonische Farbenstimmung. Der Körper Christi ist fein mit Blut überlaufen. In den Goldgrund sind Engel mit schwarzen Umrissen gezeichnet.



In der Initiale danach die Erscheinung Christi vor Magdalena im Garten. Ein kleineres Rundbild enthält Christi Erscheinung bei den Aposteln, von denen Thomas zweifelnd die Wundmale berührt.

Messe VI. Die Vertreibung aus dem Paradies. Durch eine offene, goldene Pforte sieht man in einen lieblichen Garten mit blumigen Wiesengründen und üppigblühenden, fruchtbeschwerten Bäumen, an deren mittlerem die gefährliche Schlange sichtbar ist. Auf der Schwelle der Pforte, die mit Gehangen von Trauben, Kürbissen und Blumen verziert ist, steht ein Engel, das Schwert zum Schlag erhoben. Das ausgewiesene Menschenpaar zaudert, dem Befehl Folge zu leisten; Adam sieht sich ganz verwundert über die ihm widerfahrne Behandlung nach dem Engel um und Eva ist noch in lauter vorgebliche Unschuld gehüllt.

Im Buchstaben V ist die Himmelfahrt Christi, aber ohne ihn vorgestellt; nur seine Fussspuren sieht man auf dem grünen Hügel, wo er zuletzt stand, eingedrückt; aus Luft gewobene Engel weisen darauf hin und nach oben, wohin sich auch die Blicke von Maria und den Jüngern wenden.

Das Passionsbild zeichnet sich dadurch aus, dass der Kreuzstamm (ein unbehauener B um) sowie alle Gewänder golden sind mit schwarzen Umrissen und Schraffierungen; die Körper- und Gesichtstheile sind fleischfarben; der Grund ist violet und so auch die in ihn gezeichneten Engel und Ornamente. — Im nachfolgenden T Maria und die Apostel betend auf den Knien. — Als Schlussbild: Elias, der in einem rothflammenden vierrädrigen Wagen gen Himmel fährt, und daraus seinen weissen Mantel herabwirft, während sein Jünger Elisa von diesseit eines Flusses sehnsüchtig die Arme nach ihm aufhebt. Wunderlicher Weise sieht man in der Ferne noch eine Himmelfahrt, doch ohne Wagen und darunter eine staunende Volksmenge, wobei vielleicht an das Ende Henochs gedacht ist.

Dritter Band.

Der dritte Band enthält folgende fünf Messen: 1. In die S. Pentecostes. 2. De S. Trinitate. 3. De corpore Christi. 4. In die SS. Petri et Pauli Apost. 5. In assumpcione S. Marie virginis.

Das erzbischöfliche Wappen auf dem Tittelblatt wird von zwei grüngekleideten Engeln gehalten, welche Kreuz und Bischofstab tragen.

Messe I. Moses auf Sinai. Aus einem dunkeln Wolkenhimmel fahren Blitze; dazwischen erscheinen geisterhafte Engel mit goldenen Posaunen. Zu oberst Gott Vater, vor welchem Moses auf dem Gipfel des Berges in die Knie und auf das Antlitz gefallen. Am Bergabhang liegen Einige aus dem Volk mit zur Erde gekehrtem Gesicht; am Fusse des Berges steht die staunende Menge; in der Ferne sieht man Zelte. Goldene Aeste und phantastische Blumen bilden einen Rahmen um das Ganze.

In der folgenden Initiale: die Ausgiessung des heil. Geistes, in einer gothischen Capelle; am Schluss nach dem „Cantus“: der Auszug der Apostel. Man sieht eine ausgedehnte Landschaft mit Felsen, Stadt und Burg. Einzelne der Apostel stärken sich an einem Quelle, Andere reichen sich zum Abschied die Hand, noch Andre sind bereits auf dem Wege.

Das Passionsbild auf einem lichten gemusterten Grunde ist von einer andern, und schwächern Hand, die von da an öfter wiederkehrt. — Im T ist der Leichnam Christi stehend abgebildet.

Messe II. Die Taufe Christi. Ein Engel zur Rechten hält das Gewand; Johannes kniet am Ufer vor Christus, welcher bis an die Hüften im Wasser steht. Am Himmel keine Taube, auch kein Gott Vater, sondern nur ein Spruchband.

Im ersten Anfangsbuchstaben ist die Dreieinigkeit vorgestellt, und zwar Christus am Kreuz, über dem einen Kreuzbalken Gott Vater mit der Kaiserkrone und einem Buch, auf dem andern die Taube, und zwar in Profil gesehen.

Nach dem Passionsbilde, im T das Gebet Christi am Oelberg, wobei ein grosser Kelch auf der Felsenspitze sichtbar wird.

Der Baum des Lebens und des Todes.

Messe III. Der Baum des Lebens und des Todes. Das ist das Bild, das wir hier in einem etwas verkleinerten Umriss mittheilen. Die Messe, vor welcher es steht, führt den Titel: De corpore Christi. Darauf bezieht sich die Hauptdarstellung, welche uns in den Garten des Paradieses versetzt. Hier steht der Baum mit den verbotenen Früchten, deren Genuss Folgen hat, welche durch einen zum Todtenkopf gereiften Apfel deutlich bezeichnet sind. Inzwischen wachsen auch noch andere Früchte an demselben Baume, deren glückverheissende Eigenschaften auch zu erkennen sind; es sind Hostien, von denen eine zum Heiland am Kreuz geworden. So wachsen Tod und Leben an einem und demselben Baume, wie ein alter Glaube im Orient Christum an derselben Stelle gekreuzigt sein lässt, wo Adam begraben liegt. Die Schlange der Verführung ist an ihrem alten Platze, die Stammmutter der Menschen nimmt von ihr die verbotene Frucht, und theilt sie an die sehnsüchtig und hungrig vor ihr kniende Lustgemeinde aus. Aber der Tod steht dahinter und zeigt mit Fingern auf die ihm verfallenden Opfer. Der Spruch auf der Rolle neben ihm: „Mors est malis, vita bonis inde“ bestätigt das Recht, das er an die Bösen hat. Adam, der Erste der aus Evas Hand die verhängnissvolle Gabe angenommen, liegt — ein geschlagener Mann — mit allen Zeichen der Unmacht und Reue am Boden. Ihm gilt der Spruch: Serpens vicit Adam vetidam sibi suggeret escam.

Auf der andern Seite des Baumes steht ganz im Gegensatz mit Eva eine feierlich gekleidete, gleich einer Königin bekrönte Frau, nimmt vom Baume statt der Aepfel die Hostien und speist damit die vor ihr kniende fromme Gemeinde. Das ist unfehlbar die Kirche, welche die heilbringende Speise vertheilt, und ein Engel spricht dazu das erklärende Wort: Ecce panis angelorum, sanctus panis viatorum!

Diess Bild ist eingefasst mit einem Rahmen von wilden Rosen, deren Verzweigungen kleinere Rahmen zu noch fünf andern Darstellungen bilden. Drei derselben, welche sämmtlich wie Variationen auf das Thema des „guten Hirten“ aussehen, befinden sich unter dem Hauptbild, das auf ihn als auf den Schutz in Gefahren hinweist. Im ersten Bildchen scheint er den Wolf abzuwehren, im zweiten die Heerde zusammenzuhalten, im dritten wird sie geschoren. Die Ueberschriften mit ihren Sprüchen gehen nicht ganz auf diese Deutung

hinaus, sondern rühmen im ersten Bilde die „Prudencia“ mit dem Spruch: Quid honorabilius quam mea bene regere! im zweiten die „Legalitas“ mit dem Spruch: Quid laudabilius quam commissa bene custodire? und im dritten den „Verus pastor“ mit dem Spruch: Die ac nocte meas preservabo et custodiam! Die beiden obern Bildchen deuten durch die in ihnen angebrachten Wappen auf persönliche oder Familienbeziehungen des Stifters, das eine, ein König mit dem Spruch: panem angelorum manducavit homo; das andere ein Geistlicher mit dem Spruch: melius est modicum iusto supra divitias.

Der Zusammenhang Furtmeyr's mit der niederdeutschen Schule tritt in dieser Composition, in Art der Darstellung und Zeichnung besonders deutlich hervor. Zugleich erkennt man daraus einen eigenthümlichen Schönheitsinn, welchen gleichsam nur klimatische Verhältnisse an der Entwickelung gehindert haben. In den Bewegungen herrscht so viel Wahrheit und Māss, in den Zügen so viel Ausdruck, dass man die Grösse des Talentes nicht verkennen kann, wenn es auch die volle Freiheit nicht erreicht hat. Die Farben haben eine ungemeine Frische, so dass — bei dem vollkommenen Farbenauftrag und der makellosen Erhaltung — der Körper der Eva auf dem dunkeln Grund des lang herabwallenden Haares und dem saftigen Grün des Wiesengrundes wirklich zu leuchten scheint. Die Körperformen sind mit bräunlichen Contouren umzogen, und mit röthlichen und ins Graue gebrochnen Fleischtönen leicht modelliert. Die Schatten der Gewänder sind durch Verstärkung des Localtons ohne Schwarz angegeben; doch sind hier und da die Umrisse mit einer schwarzen Farbe gezogen und Lichter mit Gold aufgesetzt.

Im nachfolgenden Anfangsbuchstaben C halten zwei Engel eine Monstranz. Nach dem überaus schwachen Passionsbilde folgt ein T mit einem Ecce homo! zwischen Aehren welche Hostien, und Weinreben welche grüne Trauben tragen. In einem Schlussbild ist als Sinnbild des Abendmahls die Speisung Abrahams durch Melchisedech geschildert. Er kniet, mit der dreifachen Krone auf dem Haupt, einen Chor musicierender Frauen in niederländischer Tracht, mit Harfen, Trommeln und Klappern hinter sich, vor einem Tisch, auf den er ein Weingefäss stellt und Brote gelegt hat. Von rechts treten Abraham und seine Leute, von Kopf zu Füssen in Eisenrüstungen des funfzehnten Jahrhunderts gekleidet zu dem Tische heran. Eine baumumkränzte Wiese nebst einer Stadt in der Ferne bildet den Hintergrund.

Messe IV. Die Berufung Petri. In einem Nachen fährt Petrus mit einem Genossen; Christus steht am Ufer und winkt ihn zu sich. In der Ferne sieht man das Ereigniss der Bekehrung Sauls unter Einwirkung eines Gewitters.

Im nächsten Anfangsbuchstaben (von sehr schwacher Hand) Petrus und Paulus; sodann in einem Schlussbild: die Begegnung zwischen Christus und Petrus vor dem Thore Roms, ziemlich ausdruckslos, so dass weder das Ungewöhnliche der Erscheinung Christi, noch die Wirkung seiner Worte „er wolle sich in Rom zum zweiten Male kreuzigen lassen“ zu erkennen ist. Im T sind vier Köpfe heiliger Märtyrer angebracht.

Messe V. Das Hohelied Salomonis. Das ist das Thema, welches Furtmeyr

mit unverkennbarer Vorliebe behandelt hat. In der oben erwähnten „Weltchronik" nimmt es einen grossen Raum ein; hier findet es eine Anwendung bei der Messe am Tage von Mariä Himmelfahrt, wozu offenbar eine leichtbewegliche Phantasie und eine Freude am Stoff gehört. Wir sehen vor uns das Schlafzimmer der Braut. Sie liegt wach und liebeglühend (amore languescens) im Bett. Während eine der „klugen Jungfrauen" nach dem Namen ihres Geliebten frägt und ihr guten Muth zuspricht, eine andere aber zu wissen verlangt, wohin er gegangen, kniet, mit der Palme in der Hand, der Bräutigam vor ihr und preist ihre Schönheit. Am Fussende des Bettes steht ein Chor singender Jungfrauen und Jünglinge. Ausserhalb des Hauses, vor dem offnen Fenster sieht man noch eine Anzahl singender Männer; statt der Luft — Goldgrund. — Im nächsten Anfangsbuchstaben ist der Tod Mariä, in einem Schlussbild ihre Himmelfahrt abgebildet. Und hier hat der Maler einen überaus zierlichen Einfall gehabt. Sechs Engel halten die Jungfrau in dem grossen blauen Mantel der ihr von der Schulter gefallen über ihrem Sarkophag, um welchen trauernd die Apostel stehen. Im T nach dem Passionsbild eine gekrönte Jungfrau ohne Heiligenschein.

Vierter Band.

Der vierte Band enthält folgende fünf Messen: 1. De S. Augustino, 2. In nativitate S. Marie virginis. 3. In translacione S. Rudberti. 4. In dedicacione ecclesie. 5. De S. Virgilio.

Messe I. Die Taufe des H. Augustinus. Der Heilige steht unbekleidet in einem Taufbecken; Bischof Ambrosius legt ihm die Hand auf und gibt ihm den Segen. Zu beiden Seiten knien als Taufzeugen ein Mann und eine Frau, er im rothen Bürgerpelz und schwarzer Pelzkappe, sie wie die heilige Jungfrau gekleidet, eine Anzahl nonnenhafter Frauen hinter sich, so wie er Mönche hinter sich hat, und einen betenden Greis mit langem, grauem Bart und grünem Mantel. Den Hintergrund bildet das Innere einer Kirche gothischen Styls. — In der ersten Initiale theilt S. Augustinus als Bischof Bücher (vielleicht die Ordensregel) an Ordensgeistliche aus. Im T nach dem Passionsbild ist das Gebet am Oelberg angebracht.

Messe II. Der Stammbaum Mariä. Am Boden liegt Jesse und schläft. Aus seiner Brust wächst eine arabeskenartige blau, roth, grüne Blume empor; daneben stehen Adam und Eva, und Adam sagt: hoc os ex ossibus meis et caro de carne meo. In den Arabeskenblüthen zu beiden Seiten sitzen je drei Propheten mit Sprüchen, welche auf die Zukunft der Jungfrau bezogen worden. In der Mittelblume endlich erscheint Maria mit dem Kinde, eine Krone auf dem Haupt, einen Zweig mit einem Vogel in der Hand; alles Halbfiguren. — In der ersten Initiale S. Anna als Wöchnerin; das Kind wird ihr gereicht; vor dem Bett steht ein Tisch mit Eiern und eine Badewanne.

Messe III. St. Rudbertus. Der Heilige im bischöflichen Ornat sitzt vor uns, in der Linken den Hirtenstab, mit der Rechten segnend. Zwei Engel hinter ihm halten eine rothe Decke, zwei andre folgende Sprüche auf Bändern: Quasi sol refulgens refulsit ille in templo; und Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis. Vor ihm kniet, aber in kleiner Gestalt, ein Bischof, womit wohl der Stifter dieser Messbücher gemeint ist. — In der ersten Initiale sieht man die Auffindung eines heiligen Leichnams. Ein Bischof, wie es

scheint derselbe Stifter, holt im Beisein von Papst und Cardinälen einen Schädel aus dem Grabe, um ihn in einen goldnen Reliquienschrein zu thun. — Im T nach dem Passionsbild sitzt Christus, mit blutenden Kreuzeswunden, lebend, aber von der Mutter gehalten, auf seinem Sarkophag, angebetet vom Täufer, von Petrus und der Gemeinde.

Messe IV. Zachäus auf dem Maulbeerbaum. Christus kommt, gefolgt von den Aposteln und vielem Volk, sieht Zachäus oben auf dem Baume und sagt zu ihm: Zacchee festinans descende quia hodie in domo tua oportet. In der reichen Landschaft sieht man eine Stadt; im Mittelgrund Jacobs Traum von der Himmelsleiter und im Hintergrunde Christum auf Tabor. — Im nächsten Anfangsbuchstaben die Kirchweihe. Ein Bischof taucht mit dem Wedel in ein dargehaltenes Wassergefäss, um zu sprengen. Mönche gehen hinter ihm drein. — Am T nach dem Passionsbilde die Kreuzabnahme, in welcher Darstellung der heil. Leichnam vom Kreuze in die Arme Josephs von Arimathia herabfällt, während Maria und Magdalena seine Arme mit Thränen benetzen und die Füsse noch angenagelt sind.

Messe V. St. Virgilius. Der Heilige sitzt im bischöflichen Ornat vor einer Anzahl andächtiger Männer mit buntem Fess, grauen Mänteln, weiten, weissen Unterkleidern, und segnet sie. Im Hintergrunde wird an Quadersteinen gemeisselt und gemessen und ein Gebäude daraus aufgeführt. — In der Initiale besprengt der Heilige mit dem Weihwedel in der Kirche die Gläubigen.

Fünfter Band. Der fünfte Band enthält folgende Messen: 1. In die omnium Sanctorum. 2. In die S. Martini episcopi. 3. In deposicione S. Virgilii. Das Titelblatt enthält das erzbischöfliche Wappen.

Messe I. Die Bergpredigt. In einer überaus reichen Landschaft mit Fluss und Stadt, Bergen und Burgen, Felsen und Bäumen sitzt Christus lehrend auf einem Hügel, von den Aposteln umgeben. Von allen Seiten strömen Menschen herzu. Das Ganze ist von einem köstlichen Blätterrahmen eingefasst. — In der ersten Initiale: Christus und die Gemeinde. Statt des Passionsbildes zwei Engel. Im T die Klage um den Tod Christi.

Messe II. St. Martin. Der Heilige reitet mit grossem Gefolge durch eine prächtige Landschaft und zertheilt mit dem Schwert seinen Mantel zum Besten eines nackten Bettlers am Wege. — In der Initiale Martin celebriert die Messe, zwei Engel ministrieren. Als Schlussbild drei lobsingende Engel. Im T die Kreuztragung.

Messe III. Bestattung des H. Virgilius. Der Heilige wird von zwei Bischöfen unter dem Beistand von Mönchen und im Beisein vielen Volks in einen Sarkophag gelegt, der in einer Kirchenchorvertiefung steht. — In der Initiale Betende und Opfernde am Sarkophag des Heiligen. Nach dem Passionsbild im T Engel, welche vor dem dornengekrönten Heiland knien. — Zum Schluss ist noch einmal das erzbischöfliche Wappen mit zwei Engeln gemalt. Ueber der Bischofmütze ein gekröntes M mit Bändern, darauf steht: Unica spes mea. Oben, über diesem Bilde steht mit goldnen Buchstaben: Arma reverendissimi in Christo ... pris et dni-dni Bernardi Scte Salzburgensis ecclesie Archiepiscopi apostolice sedis legati. Unten aber: Per manus Pchtoldi furtmeyr Illm̄-ste 1481. Im Rahmen sitzen Affen und Meerkatzen.

LUNA
VON EINEM SCHWÄBISCHEN MEISTER DES XV. JAHRH.

Mit einer Bildtafel, in der Grösse des Originals.

Im Besitze des Fürsten von Wolfegg-Waldsee in Württemberg befindet sich eine Pergament-Handschrift in Quart aus dem funfzehnten Jahrhundert mit Federzeichnungen eines Meisters, der allem Anschein nach der schwäbischen Schule angehört, wie sie sich unter niederdeutschem Einflusse gebildet hat.

Ein Titelblatt hat das Buch nicht; wohl aber ein Anfangs-Blatt, darauf ein Wappen gezeichnet ist, ein Schild mit drei Aesten und ein Helm mit dem Greif; daneben sodann ein zweites Blatt, auf welchem ein Fechter und ein Jongleur in einer Landschaft mit Burgen und Bergen in Miniatur gemalt sind. Der lateinisch geschriebene Text hat die Ueberschrift: De artificiosa memoria, und handelt in seiner „Prima pars“ De serie et perfectione locorum; und in seiner „Secunda pars“ De ymaginibus aut simulacris memorialium. Die Reihe leerer Blätter, die diesem Abschnitt folgt, lässt vermuthen, dass noch eine „Tertia pars“ beabsichtigt war.

Die Hauptsache übrigens bei dem Buche sind die Handzeichnungen, eine Folge von Bildern aus dem wirklichen Leben in der Zeit des Künstlers, wie sie schwerlich zum zweiten Male gefunden wird. Alle Stände und Gewerbe, alle Alter und Geschlechter, Arme und Reiche, Gute und Böse, Arbeit, Erholung und Vergnügen, Stadt und Land, Krieg und Frieden, alles wird wie in einer Zauberlaterne an uns vorübergeführt, in charakteristischen Zügen mit Meisterhand gezeichnet und grossentheils von poetischen Gedanken belebt.

Zuerst kommt eine Reihe Bilder, in welchen das Leben unter dem Einfluss der verschiedenen Himmelskörper geschildert wird. Diese selbst sind als allegorische Gestalten, auf Rossen reitend, abgebildet und nehmen den obern Raum des Blattes ein. Neben jedem Blatt befindet sich ein zweites mit einer Erklärung des Bildes in gereimten Versen; die Initialen sind bunt in Miniatur gemalt.

Den Anfang macht Saturnus, ein Mann auf einem wilden Pferd, mit einer Lanze, aber ohne Rüstung. Neben ihm sieht man die Zeichen des Steinbocks und des Wassermanns. Unter seinem Regiment hat die Erde kein sehr erfreuliches Aussehn. Wüste Thiere treiben ihr Wesen, harte und hässliche Arbeit ist den Menschen beschieden; der Schinder treibt sein garstiges Geschäft, ein altes Weib Hexenkünste, Gefangene liegen im Block und Verbrecher werden zur Richtstatt geführt. — Nach ihm kommt Jupiter, eine schöne Jünglingsgestalt in Pagentracht und mit einer Fahne, darauf ein Lamm abgebildet ist. Sein Ross geht im Schritt; neben ihm stehen die Zeichen des Schützen und der Fische. Das Leben bietet unter seiner Herrschaft einen heitern Anblick. Hier sitzen die Schützen und schiessen mit der Armbrust nach der Scheibe, dort ziehen Ritter und Fräulein, auf einem Pferde reitend, auf die Falkenjagd; hier brüten ernste Männer über Büchern; dort

stehen ein Armer und ein Reicher vor dem Richter, der das Recht spricht nach dem Gesetz. — Der dritte Führer menschlicher Geschicke ist Mars. Er reitet gewappnet auf gewappnetem Pferd mit eingelegter Lanze im gestreckten Galopp und mit fliegender Satteldecke durch den Himmel. Neben ihm stehen die Zeichen von Widder und Scorpion. Mars bringt Krieg über die Erde, Plünderung, Brand, Misshandlung der Wehrlosen, Beraubung und Mord. — Ihm folgt Sol, ein bärtiger Alter, das Scepter in der Linken, die Fahne in der Rechten, die Kaiserkrone auf dem Haupt, im Parade-Galopp auf einem Prachtpferd, dem die Feder auf dem Kopfe schwankt und die Decke in weiten Falten über den Rücken fliegt. Auf Erden gilts, wenn er gebietet, Ringer- und Fechterspiele, Steinstossen und festliches Leben. Bei einem Concert von Clarinetten und Posaunen bläst ein Narr die Piccolo-Flöte; daneben ergötzt sich ein Päärchen mit Lesen eines Buchs, und eine heitre, anständige Gesellschaft tritt zu einem Tisch heran, auf welchen Erfrischungen aufgetragen sind. Knaben ergötzen sich mit Tamburin- und Lautenspiel. Vor der Thüre einer Capelle empfängt ein Armer Almosen von einer Frau; im Innern wird zu dem Gekreuzigten gebetet. — Ein reizendes Bild ist Venus. Geschmückt mit der Krone einer Kaiserin, anmuthig, leicht und sicher, die weithin flatternde Fahne hochgeschwungen, jagt sie (vom Rücken gesehn) auf flüchtigem Zelter, dem ein reicher Federbusch auf dem Kopfe sitzt, Schellen an Hals und Zügel hängen und eine viel gezackte Decke über den Rücken herabhängt und im Winde fliegt, an uns vorüber. Die Zeichen von Waage und Stier stehen am Himmel. Auf der Erde gehts bei solcher Oberleitung vergnüglich her. Hier sieht man lustige Tänzer zu Pfeife und Trommel ihre burlesken Sprünge machen, und nicht weit davon eine Frau mit der Drehorgel einen Mann, der das Waldhorn bläst, begleiten; an einer andern Stelle liebkost ein hübsches Mädchen einen blöden Knaben beim Kartenspiel, und wieder an einer andern, mehr verborgenen, wird mit minderer Blödigkeit süsse Umarmung gepflogen. Auf dem Tische liegt Geld in Haufen neben kostbarem Gold- und Silbergeschirr; dahin begibt sich unter Anführung eines Blasmusikchores ein Festzug von vier jugendlichen Paaren. In einer (umzäunten) Laube sitzt ein Mann in der Badewanne und ein altes Weib führt ihm ein junges, ganz entkleidetes Mädchen zu. — Nun kommt Mercurius; er ist alt; sein Pferd geht im Schritt; in seiner Fahne hat er den Reineke Fuchs. Seine Pferdedecke ist in Bandstreifen ausgeschnitten, die sich vielfach ringeln. Neben ihm erscheinen die Zwillinge und die Jungfrau am Himmel. Unter seinem Einfluss gedeihen auf Erden die Künste; da sitzt ein Maler an der Staffelei und malt (die heil. Jungfrau und St. Katharinen), sein Liebchen oder Weibchen steht hinter ihm und legt ihm vertraulich die Hand auf die Schulter. Die Musik wird durch Instrumentenmacher und Orgelspieler vertreten. Mercurius sorgt auch für gute Kinderzucht; da wird gelernt, da wird mit der Ruthe empfindlich gestraft; ein Goldschmied arbeitet in seiner Werkstatt; ein Bildschnitzer an einem Christus; dabei wird ihm von einer Dame, die neben ihrem Herrn an reichbesetzter Tafel sitzt, freundlich zugetrunken.

Das letzte Blatt dieser Folge lässt uns Luna's Regierung sehen; und von diesem Blatte geben wir eine Abbildung, aus welcher Geist und Art ersichtlich ist, in denen auch

die übrigen Blätter ausgeführt sind. Pfauenfedern zieren den Kopf des ganz bekleideten Rosses, das seine jungfräuliche Herrin im Schritt durch den Himmel trägt. Diese sitzt, Blumen im fliegenden Haar, rittlings, aber anmuthig bewegt und gegen uns gekehrt, in der Rechten die Zügel, die Fahne in der Linken, zu Pferd. Neben ihr stehen der Krebs und die Mondsichel. Auf der Erde gibts Handel und Wandel; Kaufleute, Fischer, Marktschreier und Jongleurs, dummes Volk dabei, das sich anführen lässt; der Müller arbeitet in der Mühle; der Jäger geht zur Jagd oder lauert am Vogelheerd; auf dem Wasser ergeht man sich mit Nachenfahrt und Fischfang. Zur nähern Erklärung des Bildes enthält das Nebenblatt folgende Reime:

Luna der monat der letzst planet nass
heiss ich und wurk ding die sein lass,
kalt und feucht mein wurkung ist,
natürlich unstet zu aller frist.
Der krebs mein Hawss besessen hat.
So mein figur darinne stat
und jupiter mich schawet an
kain ubels ich gewurken kan.
Erhohet werde ich in den stir
im skorpion valle ich nider schir,
die zwelff zeichen ich durchgang
in sibenundzwentzig tagen lang.

Der Sterne wurken geet durch mich.
Ich pin unstet und wunderlich.
Mein Kint man kaum getzemen kan,
Nymant sein sie gerne untertan.
Ir antlitz ist plaich und runt
Drawn grausam zene ein dicken munt
Ubersichtig schele einen engen ganck
sein hoffertig trey, * der leib ist nit lanck.
leuffer gauckler fischer marner **
farnschuler *** vogler maler pader
und was mit wasser sich ernert
dem ist des monats schein beschert.

Nach diesem Blatt folgt eine Reihe Doppelblätter, d. h. solche die einen zusammengeschlagenen halben Bogen einnehmen. Was bisher von den Lebensbildern nicht oder nur andeutungsweise gegeben worden, das tritt nun in mehr ausführlicher Behandlung vor unsre Augen. Das erste Bild schliesst sich an die Herrschaft der Venus an und stellt ein öffentliches Bad vor, das im funfzehnten Jahrhundert zugleich die Einrichtung eines Bordells hatte. Herren und Damen ergehen sich, sitzen und lesen in Büchern, in einem mit einem Brunnen ausgestatteten Hofraum, auf dessen Mauer Nelkenstöcke stehen, auch ein Affe hockt, der an seiner Kette eine Kugel schleppt und mit einem Hunde scherzt. Ein junger, bekränzter Mann steht an einem Tische und blickt verlangend nach einem Mädchen, das, fast entkleidet, zu einem andern Mann und einem Mädchen ins Bad steigen will, während ein Lautenspieler sie mit Musik vergnügt. Vor den Zimmern des obern Stockwerks ist ein Altan, und hier lehnt sich ein junger Mann auf die Brüstung, und ein junges Mädchen blickt aus halbgeöffneter Thüre blinzelnd nach ihm. — Das zweite Blatt gibt eine reizende Darstellung vornehmen Landlebens. Wir sehen ein Schloss, von Wasser umgeben; auf der niedergelassenen Zugbrücke steht ein Jüngling und ein liebliches Paarchen; eine ähnliche Gruppe vor dem Schloss, im Feld; eine andere Gesellschaft erlustigt sich auf dem Wasser mit Enten- und Fischfang; es ist ein Jüngling unter drei Mädchen, und gar lieblich und zart drückt er seine Wange an die Hand, die sich schmeichelnd auf seine Schulter gelegt. — Das dritte und das vierte Blatt enthalten Turniere, mit ausführlicher Darstellung der Waffen und Trach-

* trey, soviel wie dreh (femin. drall), gewandt. ** marner, Mariner, Seeleute. *** farnschuler sind fahrende Schüler.

ten, Gebräuche, ernster und lustiger Situationen. — Das fünfte Bild ist ein Auszug zur Jagd, wobei man gelegentlich etwas Dorfleben, Ackerbau etc. zu sehen bekommt. — Das sechste Blatt ist ausschliesslich dem Landleben gewidmet; neben der Behandlung des Pferdes wird man auch über den Verkehr von Stallknecht und Magd unterrichtet; ein Mädchen hat einen Waldvogel gefangen, Liebende fehlen nicht und ein Spitzbube liegt im Block. — Auf dem siebenten Blatt sehen wir ein Hochzeitmahl im Garten mit allerhand Lustbarkeiten.

Bis dahin haben die Bilder einen durchaus künstlerischen Charakter. Es folgt nun noch eine grosse Anzahl Blätter, bei denen der Nachdruck offenbar auf der statistisch und geschichtlich getreuen Darstellung liegt. Das ist die Abbildung zuerst eines Bergwerks, sodann vieler Geräthschaften, Maschinen, und Schiesswaffen, eines vollständig geordneten Auszuges eines Heeres mit Geschütz zum Krieg; eines ebenso vollständigen Lagers mit der Wagenburg, mit Zelten, Fahnen u. s. w. Dazu kommen noch Kriegsthaten, wie das Erklettern eines Thurmes, bei welchem der Künstler es doch nicht hat unterlassen können, ein gefangenes schönes Fräulein als Siegerlohn in Aussicht zu stellen, wenn auch offenbar die verschiedenen Arten von Leitern und Strickleitern, Flaschenzügen etc. als seine wichtigere Aufgabe sich bemerklich machen.

Aus dem Bisherigen wird die kulturhistorische Wichtigkeit des Buches leicht ersichtlich sein; für die Kunstgeschichte hat es einen unschätzbaren Werth. Wir sehen hier die Kunst, deren Thätigkeit bis dahin fast ausschliesslich dem Dienste der Kirche und religiösen Darstellungen gewidmet war, das wirkliche Leben erfassen und darstellen, und zwar in einem Umfang und mit einer Frische und Lust, wie sie selbst bei den spätern Genremalern nicht gefunden werden, die doch keine andere Aufgabe kannten oder verfolgten. Es sind aber verschiedene Hände, die an der Herstellung des Buches gearbeitet, und nicht alle sind gleich begabt. Die Initialen in Miniatur haben unverkennbar ihren ganz besondern Urheber, der sogar ein reisender Maler aus Flandern gewesen sein könnte; bei den Planeten ist zwar im Geiste der Composition eine grosse Uebereinstimmung, aber im Vortrag, in der Festigkeit der Hand, in der Reinheit und Stärke des Strichs, selbst in der Zeichnung der Formen und Charaktere ist eine Verschiedenheit deutlich wahrzunehmen. Die trefflichsten dieser Blätter, zu denen ich ausser der Luna noch Mars und Venus rechne, stehen der Weise des Martin Schongauer so nahe, dass man wohl auf ihn als Urheber schliessen könnte. Dahin gehören auch die meisten Doppelblätter. Wieder eine andere Hand ist in der Miniatur am Eingang zu erkennen, und Waffen und Geräthschaften stammen ebenfalls wieder von einem Andern her. Das Ganze aber dürfte zwischen 1450 und 1460 entstanden sein; auf den oberdeutschen, insonderheit schwäbischen Ursprung weisen noch bestimmter, als die damals über ganz Deutschland verbreitete, aus der Genter Schule hervorgegangene Formengebung, die beigeschriebenen Verse mit ihren süddeutschen Sprach-Eigenheiten hin.

DAS GENTER ALTARWERK
DER BRÜDER VAN EYK.

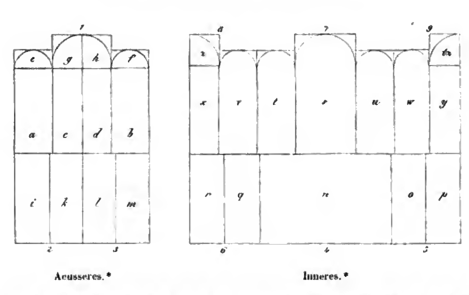
(Mit neun Bildtafeln.)

Einleitung

Die ersten namhaften Leistungen der altniederdeutschen Malerschule sind eine so eigenthümliche, an das Wunderbare streifende Erscheinung, dass ihnen aus dem ganzen Verlauf der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker nichts Aehnliches an die Seite gestellt werden kann. Wo wir eine Blüthezeit der Kunst finden, folgt sie dem Gesetz allmähliger Entwickelung; was als Keim und Knospe zuerst sichtbar ist, entfaltet sich zur Blume und reift zur Frucht. So sehen wir die italienische Malerei von Cimabue und Giotto bis auf Rafael Jahrhunderte hindurch in stetiger Arbeit ihrer Vervollkommnung, so dass gewissermassen jede Schule und jeder Meister der Lösung einzelner Aufgaben sich zu unterziehen hatten, um die Summe sodann in die Hand Eines begabten Genius niederzulegen. Ganz anders bei uns. Wohl ward die Kunst der Malerei aller Orten in Deutschland schon im 13. u. 14. Jahrhundert geübt; wohl gab es in Cöln eine Malerschule ums Ende des 14. Jahrhunderts, welche in künstlerischer Auffassung des Gegenstandes und in Technik sehr bedeutend und achtungswürdig ist; allein einmal fehlt aller sichtbare Zusammenhang der niederdeutschen Malerschule mit den Malern im übrigen Deutschland vor Van Eyk, und dann tritt jene geradezu mit dem entschiedensten Gegensatz auf, eine durchaus neue Richtung in der Kunst begründend, so dass von jener in diese so viel wie nichts übergegangen, und dennoch diese nach allen Seiten hin im Glanz der Vollendung erscheint. Ja so sehr, dass ihre Werke von keinen nachfolgenden mehr übertroffen worden sind. Vorzüglich oder vielmehr ausschliesslich gilt diess von den Gemälden der Brüder Van Eyk, namentlich von jenen, welche das berühmte Genter Altarwerk bilden, davon wir die Abbildung geben und das wir nun einer nähern Betrachtung unterziehen.

Das Altarwerk

Es ist ein Altarschrein von 11 F. 3 Z. Höhe und 12 F. 8 Z. (resp. 6 F. 4 Z.) Breite, aussen und innen bemalt, und der Art zusammengesetzt, dass man am Aeussern acht, am Innern zwölf Tafeln zählt, und zwar in der hier folgenden Anordnung:



Aeusseres.* Inneres.*

Conception.

Ehe wir nun die einzelnen Tafeln der Reihe nach betrachten, wird es zweckdienlich sein, den Gedanken, der dem Ganzen Gestalt und Gliederung gegeben, aufzusuchen, in die Conception des Werkes einzudringen.

Der Altar ist nur der concentrierte Ausdruck der Heilsanstalt, welcher die Ausführung des Erlösungswerkes übertragen ist, der Kirche, und diese thut ihre Aufgabe kund in dem unausgesetzten Kampfe gegen das Böse, als streitende Kirche, und in der steten Feier des Sieges durch Christus über dasselbe, als triumphierende Kirche. Dieses Werk der Erlösung von der Sünde, welche der Menschheit als Erbe zugefallen, war aller Welt vorausverkündet worden, den Juden wie den Heiden, so dass sie alle berufen sind, daran Theil zu nehmen. Wir haben hiemit zwei verschiedene, aber zugleich innig verbundene Gedanken als Motive eines Altarwerks, das Werk der Erlösung und seine Vorausverkündigung als Hinweisung auf eine noch verschlossene Zukunft. Auf dem Grunde dieser kirchlichen Anschauung ist das Genter Altarwerk aufgebaut, und zeigt uns in seinen äussern Bildern die Voraussagungen der Sibyllen und Propheten von der Geburt Christi und die an Maria ergangene Verkündigung, innen aber, wenn die Flügel aufgethan sind, die Erfüllung der Prophezeihungen, das Werk der Erlösung in der streitenden und in der triumphierenden Kirche.

In mittelbarer Beziehung steht das Altarwerk zu der Kirche, in welcher es seine Stelle gefunden, und zu denen, die es dahin gestiftet; und diese Beziehungen finden am besten, wie hier geschehen, ihre Bezeichnung am Aeussern des Schreins.

Geschichte.

Das Genter Altarwerk ist für die ehemalige St. Johanniskirche zu Gent gestiftet von dem Patricier Josse Vyd (oder Vyts), Herrn von Pameln im Lande Alost, und seiner Frau

* Die beigeschriebenen Ziffern bezeichnen die Nummern unsrer Bildtafeln.

Lisbette geb. Borlunt aus Gent; begonnen 1420 von Hubert van Eyk und nach dessen 1420. im J. 1426 erfolgtem Tode fortgesetzt und 1432 vollendet von seinem Bruder Johannes, 1426. 1432. welcher in der Zwischenzeit vom October 1428 bis dahin 1429 im Auftrage Philipps des 1428. Guten von Burgund in Lissabon gewesen war. Beglaubigt sind diese Angaben durch die Inschrift im Rahmen an der Aussenseite der untern Tafeln:

> Pictor Hubertus e Eyk major quo nemo repertus
> Incepit; pondusque Joannes arte secundus
> Frater perfecit, Jodoci Vyd prece fretus.
> VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.*

Das Bild war an seiner ursprünglichen Stelle in der Regel geschlossen, so dass nur die Aussenseite sichtbar war. Wurden an hohen Festtagen die Flügel geöffnet, so war der Zudrang der schaulustigen Menge übergross. Die Zeit des Bildersturmes im 16. Jahrhundert hat es glücklich überdauert; im 17. Jahrhundert kam es mit der St. Johannis-Pfarrkirche in die Kathedrale St. Bavon; von da wurden im J. 1794 einige Tafeln von den Franzosen geraubt und nach Paris geführt, 1815 aber durch die Verbündeten nach Gent zurückgebracht. Inzwischen hatte man in Gent den Werth des Werks in eigner Weise schätzen gelernt, und einige Domherrn verkauften die Tafeln der Aussenseite (mit Ausnahme der beiden schmalen obern) um 3000 Fl. an einen Kunsthändler. Von diesem erstand sie, und von der Kirchenverwaltung noch die Tafeln der Innenseite v, w, o, p, q, r; dazu von s und n alte Copien, der englische Kunsthändler Solly um 100000 Francs, und verkaufte sie später an die preussische Regierung. In Folge davon sind in Gent nur zurückgeblieben von der Aussenseite die Tafeln c d (mit g h) x und y (mit z und tz), s, t, u und n. Alle übrigen befinden sich im Berliner Museum; dazu von s und n Copien von M. Coxcie und von den übrigen Copien von C. Schulze. Noch hat älteren Nachrichten zufolge ein Sockelbild zu dem Werke gehört, auf welchem — um das Motiv der Stiftung „pro anima" hervorzuheben — das Fegefeuer abgebildet war. Dieses ist zu Grunde gegangen.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der einzelnen Tafeln, und zwar zuerst der Aussenseite. Aussenseite (Taf. 1), so wird uns vor allem die Darstellung der Verkündigung fesseln. Verkündigung. Diese Darstellung erstreckt sich über vier, durch Rahmen getrennte Tafeln, von denen die beiden mittleren schmalen nur den Zusammenhang des Zimmers veranschaulichen, in welchem rechts die heilige Jungfrau, links der Engel Gabriel zu sehen sind. Maria, in einen weiten, weissen Mantel gehüllt, kniet vor ihrem Gebetpult, wendet sich aber, umschattet vom heiligen Geist, nach der Seite, woher die Stimme des göttlichen Sendboten kommt, ohne ihn anzublicken und legt mit dem Ausdruck der Ergebung in den höhern Willen ihre Hände über der Brust zusammen. Der Engel, der in scheuer Ehrfurcht vor der Begnadeten in Entfernnng von ihr ins Knie gesunken, deutet mit der Rechten auf den Inhalt seiner Bot-

* „Der Maler Hubert von Eyk, der vom Keinem übertroffen, fing es an; sein Bruder Joannes, ihm nachstehend in der Kunst, hat das Werk vollendet, durch die Bitte des Jodocus Vyd dazu bewogen. Im Verse lässt der sechste Mai euch sehen, wann es geschehen ist, nämlich VVXMIVCLLCCVI d. i. 1432.

schaft, während er das Zeichen der Unschuld, die Lilie in der Linken hält. Auch er ist vom Künstler in einen weissen Mantel gekleidet worden, offenbar um möglichst wenig farbige Stellen an der Aussenseite des Altarwerks zu haben und so den Eindruck des Innern zu steigern. Ein zweites Symbol der Reinheit der Jungfrau, das öfter auf niederdeutschen Bildern sich findet, ist das Waschbecken mit dem Wasserkrug und dem Handtuch auf der rechten der schmalen Tafeln. Auf der linken ist eine Durchsicht durch ein offenes Fenster nach einer Stadt angebracht, in welcher man Gent, und zwar die Strasse Walpoorte wiedererkennen will, so dass damit vielleicht die Aussicht aus der Werkstätte der Van Eyk gegeben ist.

Propheten. In der Lunette über dem Engel ist in halber Figur der Prophet Zacharias abgebildet, wie er auf eine Stelle seines Buches deutet, die, aus dem 9. Vers des 9. Capitels genommen, auf der Bandrolle über ihm steht: Exulta filia Syon jubila ecce rex tuus veniet; in der Lunette aber über Maria der Prophet Micha, in sich versunken, mit dem Spruche aus dem 1. Vers des 5. Capitels seines Buches in der Bandrolle über sich: Ex te egredietur qui sit dominator mundi.

Sibyllen. In den obern Abtheilungen der schmalen Mitteltafeln knieen zwei Frauengestalten, welche durch Beischriften als die Cumäische und die Erythreische Sibylle bezeichnet sind. Wie durch Zacharias und Micha die Zukunft Christi dem Volke des alten Bundes geweissagt worden, so haben die Heiden aus dem Munde der Sibyllen das tröstliche Wort vernommen von der Zeit, die verhüllt und verschlossen wie ihr Bild im Innern nur geahnet werden konnte.

Stifter. Die untere Abtheilung der Aussenseite geben wir in zwei Bildtafeln (2. 3.). Wir sehen auf Taf. 2 den Stifter des Bildes, Herrn Josse Vyd, im weitärmeligen rothen Pelz, entblössten und ganz kahlen Hauptes, einen Mann von wohlmeinendem und wohlhäbigem Aussehen, knieend im Gebet vor der Statue Johannis des Täufers. Es ist beachtenswerth, dass diese grau in grau gemalte Figur, so gut wie die des andern Johannes, das deutliche Gepräge weissangestrichener Holzschnitzwerke hat, wie sie derzeit neben Altären, oder an den Kirchenpfeilern aufgestellt wurden. Die Frau, welche wir vor der Statue Johannis des Evangelisten knieen sehen, ist Josse's Frau, Lisbette geb. Borlunt, den Zügen nach ein Charakter voll Einsicht, Bildung und Willenskraft. Dass die beiden Johannes als Schutzpatrone der nach ihnen benannten Pfarrkirche, für welche das Werk beschafft worden, die hier gewählte Stelle einnehmen, war oben schon angedeutet.

Inneres. Werden nun die Flügel des Altarwerks aufgethan, so erschliesst sich uns eine reiche Bilderfolge von zwölf Tafeln, und zwar in zwei horizontal geschiedenen Abtheilungen, die untere mit fünf, die obere mit sieben Tafeln, die untere das Bild der streitenden, die obere das Bild der triumphierenden Kirche. Dieser Gegensatz bildet einen der Grundgedanken der kirchlich-christlichen Anschauungsweise des Mittelalters; er kehrt in unzähligen Malereien und Bildnereien wieder und hat in der Eintheilung des kirchlichen Gebäudes in Schiff und Chor auch seinen architektonischen Ausdruck gefunden.* Zur Erlösung von der Macht der

* Vgl. Denkmäler etc. Band I. Bildnerei p. 1. p. 10.

Sünde ist Christus am Kreuz gestorben: mit seinem Blute setzt die Kirche den Kampf wider sie fort, so dass dieses zum Brunnen des Lebens wird für Alle, die davon trinken. Dieser Gedanke, der in den verschiedenen Altarwerken die verschiedenste Entwickelung und Versinnlichung gefunden, liegt auch dem Theil des Genter Bildes zu Grunde, dem wir uns jetzt zugewendet. Nur ist hier für den gekreuzigten Heiland sein apokalyptisches Sinnbild, das blutende Opferlamm, gewählt.*

Das Lamm Gottes.

In der Mitte des untern Mittelbildes (Taf. 4) ist der Altar errichtet, auf welchem das Lamm, mit dem Strahlenschein um seinen Kopf, vor dem Kelch steht, in welchen sein Blut fliesst. Der Altar trägt die Inschrift: Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Ihes: via, veritas, vita. Die Zeichen des Leidens Christi, die Geisselungssäule, das Kreuz, der Schwamm und die Lanze sind von Engeln gehalten hinter dem Altar aufgestellt. Andere Engel umknieen anbetend und das Rauchfass schwingend die übrigen Seiten des Altars. Dieser aber steht inmitten einer baum-, blumen- und wiesenreichen Landschaft, aus welcher zahlreiche Kirchen emporragen zum Zeichen der weithin verbreiteten Herrschaft des Reiches Gottes auf Erden.

Aber es gilt einen unausgesetzten Kampf für dieses Reich, das durch die in Folge des Sündenfalls in der Menschheit erbliche Macht des Bösen fortwährend von Abfall bedroht ist. Vorkämpfer in diesem Streite sind die Bekenner und Heiligen und sie sammeln sich um den Altar des Opferlammes, um Zeugniss für dasselbe abzulegen, und Kraft zu schöpfen aus seinem vergossenen Blute, das zum Brunnen des Lebens für Alle geworden.** Darum sehen wir vor diesem knieend die Propheten mit ihren aufgeschlagenen Büchern, in denen die nun eingetretene Zeit vorausverkündet steht, rechts die Apostel, deren Andacht durch das Gedächtniss des Erlebten gehoben wird. Hinter ihnen tritt ein Zug ihrer berufenen Amtsnachfolger, eine Schaar von Kirchenfürsten, Päpsten, Bischöfen und andern Geistlichen heran, mit Kreuzen, Stäben und heiligen Büchern. Von der andern Seite aber naht die Schaar der Weltlichen, friedliche Bürger und Staatsmänner, Dichter und Künstler mit Oel- und Lorbeerzweigen in den Händen. Im Hintergrunde aber erscheint der breite Zug links der männlichen, rechts der weiblichen Märtyrer mit Palmzweigen, zum Theil selbst mit ihren Emblemen.

Einsiedler und Pilger.

An die Schaar der geistlichen Streiter schliessen sich zwei Züge, welche die Seite des Altarwerks zu unsrer Rechten einnehmen und auf unsrer Bildtafel 5 zu sehen sind. Zuerst eine Schaar, welche die Inschrift „Heyremiti Sti“ als heilige Einsiedler bezeichnet. Aus einsamer, waldiger Felsenlandschaft treten sie hervor, grossentheils Greise, auf Krückstöcke gestützt, in härene Gewänder gekleidet, den Rosenkranz tragend, etwas verwilderten Aussehens, ernste, charaktervolle Gestalten mit den Spuren der Entbehrung und

---

* Mit der üblichen Bezeichnung „Anbetung des Lammes“ ist der Gedanke zwar nicht falsch, aber doch nicht genügend bezeichnet. Das Motiv des Bildes und sein Verhältniss zum ganzen Werk tritt damit nicht hervor.

** Er trägt die Inschrift: Hic est fons aquae vitae, procedens de sede Dei domni.

des betrachtenden Lebens im durchfurchten Angesicht. Die letzten im Zuge sind zwei Frauengestalten voll Anmuth und Schönheit, die in gleich frommem Eifer der Welt entsagt und die Wüste sich zur Heimath erwählt, Magdalena und die ägyptische Maria.

Diesem Zuge weiter rechts folgt eine zweite Schaar, Peregrini sti, die heiligen Pilger. Ihnen voran schreitet in Riesengestalt der heil. Christophorus, eine Binde um den Kopf, einen grossen Mantel um den unbekleideten Körper geschlagen. Die übrigen Pilger zeichnen sich durch stark contrastierende Gesichtszüge aus, als gehörten sie mehren verschiedenen Nationen an, und die Landschaft hinter ihnen deutet mit ihren Palmen, Cypressen und Orangen auf eine weite Ferne, aus welcher sie kommen.

Ritter und Richter.

Nun auf der linken Seite (Bildtafel 6) ziehen die weltlichen Streiter im Reiche Gottes heran. Es ist eine waldige Felsenlandschaft, durch welche sie reiten, mit Kirchen und Burgen im Hintergrund. Den Vortrab bilden „Christi milites“, die Streiter Christi, die vordersten in voller Rüstung mit kreuzgeschmückten Fahnen, lorbeerbekränzt, drei jugendliche Heldengestalten auf feurigen Rossen. Die unmittelbar hinter ihnen reiten, sind fast alle mit Fürstenkronen geschmückt, so dass wir hier die höchste weltliche Macht vertreten sehen, und zwar — darauf deuten die Kreuzeszeichen — Kämpfer für die Befreiung des heiligen Grabes. Dann folgen, auf der äussersten Tafel „Justi Judices“, die gerechten Richter, Männer der weltlichen Obrigkeit, gleichfalls wohl beritten, Einer von ihnen sogar bekrönt. Es ist durchaus nicht wider den Charakter der Zeit und ihrer Kunst, auch weist die sehr individuelle Bekleidung und Bewaffnung fast unverkennbar darauf hin, dass der Künstler an dieser Stelle bestimmte historische Persönlichkeiten habe darstellen wollen, auch wohl für sie sich der Bildnisse nach der Natur bedient habe. Dennoch fehlen uns hierüber zuverlässige Angaben, und wenn wir den vordersten Ritter Gottfried von Bouillon nennen, im vordersten Richter das Bildniss Huberts van Eyk, im vierten dieser Reiter mit dem Kopftuch das des Johann van Eyk wiedererkennen wollen, so haben wir dafür nichts als Vermuthungen und — Traditionen, die auch nur aus Vermuthungen geflossen sind.

Wir steigen nun auf zur obern Abtheilung der Innenseite des Schreins. Im Gegensatz zu der untern Abtheilung mit der streitenden Kirche finden wir hier die Darstellung der triumphierenden Kirche, über dem Stand der Erniedrigung Christi den Stand seiner Erhöhung, über dem der gelitten den der da thronet in der ewigen Herrlichkeit als König des Himmels und Heiland der Welt.

Christus, Maria, Johannes.

Man nennt die mittlere Gestalt auf Taf. 7 fast allgemein „Gott Vater“. Ganz absehend von theologischen Erörterungen über die Dreieinigkeit müssen wir vor allem uns erinnern, dass die Kunst bei ihren Darstellungen der göttlichen Personen die bestimmten Unterscheidungen festhält. Wohl kann sie zu einem Bilde der Dreieinigkeit drei ganz gleiche Gestalten wählen (wie Band I. Malerei p. 11), allein wo sie eine der drei Personen allein gibt, lässt sie die bestimmte Bezeichnung nicht leicht aus. Ausser der dreifachen Krone, mit welcher vornehmlich später und in Oberdeutschland Gott Vater abgebildet wird, ist in der Gestalt unsers Bildes nichts, was nothwendig auf ihn hinweist. Wenn aber der Papst der

Stellvertreter Christi auf Erden ist, so kann seine Krone auf dem Haupte Christi nicht besonders Wunder nehmen. Dagegen werden wir von der Conception des Bildes an dieser Stelle mit Entschiedenheit auf Christus hingewiesen, von seinem Leiden und Tod zu seiner Herrlichkeit, von seinem Menschsein zu seinem Gottsein. Dazu kommt, dass in Andacht versunken neben ihm sitzen die ersten Zeugen seiner göttlichen Sendung, Maria und Johannes, Gestalten, die schwerlich irgendwo einem Gott Vater zur Seite abgebildet zu sehen sind.

Wir erkennen demnach den Gott des Christenthumes, den Heiland der Welt in dieser feierlichen, würdevollen Gestalt, welcher, die geistliche Krone auf dem Haupt, die weltliche zu seinen Füssen, den Herrscherstab in der Linken, angethan mit purpurnem Unterkleid und einem reich mit Perlen und Edelsteinen besetzten weiten Mantel, die Rechte segnend erhebt über der Gemeinde der Gläubigen. Strahlen umgeben sein Haupt, zwischen denen in drei Halbkreisen folgende Inschrift gelesen wird: Hic est Deus potentissimus propter divinam majestatem suam, omnium optimus propter dulcissimam bonitatem, remunerator liberalissimus propter immensam tarditatem. (Das ist Gott, der mächtigste durch seine göttliche Majestät, der beste durch seine süsse Herzensgüte, der nachsichtigste Vergelter durch seine mässlose Langmuth.) Am untern Rande des Bildes steht: Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in fronte Gaudium sine merore a dextris. Securitas sine timore a sinistris; (Leben ohne Tod im Haupte. Jugend ohne Alter auf der Stirn. Freude ohne Trauer von der Rechten. Sicherheit ohne Furcht von der Linken;) ein ziemlich ungeschickter in Tautologien sich bewegender Versuch in Gegensätzen, um die Erklärung für eine Idealgestalt zu gewinnen. Der Grund hinter der Figur ist grün mit goldnen Verzierungen, bei denen der Pelican angewendet ist, dazu die Inschrift: Jhesus XPS.

Zur Rechten Christi sitzt Maria, in ihr Gebetbuch vertieft. Eine Krone von Perlen und Edelsteinen mit einem Kranz von Rosen, Lilien, Maiglöckchen und Agley umgibt ihr Haupt, dessen reiches Haar in Wellen über Rücken und Schultern herabfliesst. Unterkleid und Mantel sind mit Perlen und Edelsteinen freigebig ausgestattet, Strahlen gehen von ihrem Haupt aus. Die in drei Halbkreise vertheilte Inschrift lautet: Hec est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior, candor est enim lucis eterne speculum sine macula dei. (Diese ist glänzender als die Sonne, gleich dem Lichte voraus der Ordnung der Sterne, Abglanz des ewigen Lichtes, Spiegel Gottes ohne Flecken.) Der Teppich hinter ihr ist weiss mit goldnen Verzierungen.

Zur Linken Christi sitzt der Täufer Johannes, in ein Fell gekleidet, das unter dem perlenbesetzten Mantel vorschaut. Auf seinem Schoosse liegt ein Buch, dessen Blätter er im Begriff ist umzuschlagen; mit der Rechten deutet er auf Christus, als erinnere er sich seiner alten Prophezeihungen. Seine Züge sind sanft, Haar und Bart aber sehen etwas verwildert aus. Die Umschrift in der Glorie lautet: Hic est baptista Johannes, major homine, par angelis, legis summa, evangelii sanctio, apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi, dmni testis. (Das ist der Täufer Johannes, mehr als nur ein Mensch, den Engeln

gleich, Vollendung des Gesetzes, Gewähr des Evangeliums, Stimme der Apostel, Ende der Propheten, der Welt Leuchte und des Herrn Zeuge.)

Singende und musicierende Engel.

Zu den Zeugen für die Macht und Herrlichkeit Christi gesellen sich auch die so ihn preisen im Gesange. Das Triumphlied der Kirche wird von himmlischen Heerschaaren angestimmt, von Orgel und von Saitenklang begleitet (Taf. 8 u. 9). Auf Taf. 8 stehen die Sänger in reichen, gestickten Messgewändern, vor einem schöngeschnitzten, mit heiligen Figuren geschmückten Sängerpulte; auf Taf. 9 sitzt eine, in einen weiten Pelz gekleidete Gestalt vor der Orgel und spielt, während neben der Orgel einige Instrumentisten mit Violoncello und Harfe die ihnen vorgeschriebenen Pausen zu zählen scheinen. Die Orgel mag Veranlassung gegeben haben, dass man in der erstern die heil. Cäcilie zu erkennen geglaubt, obschon sie sonst von den übrigen Mitgliedern des himmlischen Chors sich nicht wesentlich unterscheidet.

Adam und Eva.

An die Tafel der singenden Engel grenzt die Tafel mit Adam, an die der musicierenden diejenige mit Eva. Es ist schwer zu sagen, ob der Künstler sich klare Rechenschaft gegeben über das Motiv der Darstellung, indem Eva noch die verlockende Frucht in der Hand hält, während die Folgen des Genusses bereits im Ausdruck der Schaam sichtbar sind. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass, wenn man die gewöhnliche Erklärungsweise gelten lässt, nehmlich den Nachdruck bei der Darstellung von Adam und Eva auf ihren Sündenfall legt, die Erinnerung an das verlorne Paradies mitten in der Glorie des himmlischen nicht an der rechten Stelle sein würde. Hier muss ihre Erscheinung eine andere Bedeutung haben! Christus ist dargestellt als der König des Himmels, als der Gott des Neuen Bundes; aber er selbst nennt sich stets „des (nicht eines) Menschen Sohn“ (υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου), d. h. den Nachkommen Adams. Neben dem verklärten und verherrlichten Menschensohn steht das erste Aelternpaar, aus welchem er hervorgegangen. Nur wie nebenher ist angedeutet, dass sie zur Versöhnung der Menschheit die erste Veranlassung gewesen, dass durch sie die Sünde in die Welt gekommen, indem der Hader über das Opfer die Brüder entzweit und zum Todtschlag Abels geführt hat (was in zwei kleinen Bildchen über Adam und Eva ausgesprochen ist).

Kunstgeschichtliche Betrachtung.

Unterziehen wir nun das Werk einer eingehenden kunsthistorischen Betrachtung und vergleichen wir es mit gleichzeitigen hervorragenden Schöpfungen deutscher Kunst, z. B. der cölnischen Malerschule, so werden wir sogleich den durchgreifenden Unterschied der Quellen gewahr, aus denen die verschiedenen Werke hervorgegangen, hier Tradition und Phantasie, dort, bei dem Genter Altarbild, Natur und Wirklichkeit. Wiederum aber unterscheidet sich dieses leztere noch wesentlich von den nachfolgenden Arbeiten der Schule, in denen der in die Kunst eingeführte Realismus sich immer weiter von einer idealen Anschauung entfernt, in immer grössere Abhängigkeit von der Wirklichkeit tritt und die Wege zur blossen Nachahmung bereitet. Wohl ist im Genter Altarwerk alles auf eine klare Anschauung der Natur, auf möglichst genaue Studien nach ihr gegründet; allein noch erweist sich der Geist der alten, idealen Kunst höchst wirksam in der poetischen Conception des Ganzen, in der feierlichen, symbolischen Darstellung, wie in der festlichen Ausschmückung; ganz besonders

aber in der Darstellung idealer Gestalten und in ihrer Unterscheidung von solchen, die dem wirklichen Leben angehören. Allerdings die Lebensfähigkeit, also Naturwahrheit ist auch Bedingung geworden für die Bildung der idealen Gestalten. Aber für Christus ist im Wesentlichen der überlieferte Typus beibehalten und keine Spur eines bildnissartigen Zuges hinzugethan. Dasselbe gilt von Maria, obschon hier das Gepräge der deutschen Jungfrau mit aller Jugendfrische und Schönheit, mit aller Einfachheit, Sittsamkeit und Frömmigkeit dem Ideal so rein und bestimmt aufgedrückt ist, dass keine andere Nation dasselbe aus sich heraus könnte geschaffen haben. Johannes aber, wieviel ihm auch des königlichen Schmuckes die Stelle im Himmel aufgenöthigt hat, und wieviel anderseits der Fleiss zur Nachahmung der Natur verlocken mochte, bewahrt doch in seinem Antlitz den vor allem sprechenden Charakterzug des Predigers in der Wüste.

Weiterhin treten schon entschiedenere Merkmale der Naturbeachtung hervor. Die Engel, frei von der idealen Zugabe der Flügel, haben nicht allein sehr individuelle Gesichtszüge, sondern schliessen sich auch sonst, durch Aufmerken auf Takt und Pausen, durch deutliche Bezeichnung der Höhe oder Tiefe der Stimme in den Mienen der Wirklichkeit an; ja die Tastatur der Orgel wird nicht willkührlich berührt, ein wirklicher, reiner volltönender Accord wird angeschlagen. — Nun aber mit ganzer Energie tritt der Naturalismus da auf, wo es galt, das Menschliche als solches darzustellen, in Adam und Eva. Hier haben wir nichts weiter als die Nachbildung der Wirklichkeit und — vermuthlich weil es der Zufall so gewollt hat — einer nichts weniger als schönen Wirklichkeit, Copien eines männlichen und eines weiblichen Modells, von ziemlich widerwärtigen Formen und Verhältnissen.

In ähnlicher Weise, aber in noch strengerer Durchführung sehen wir den Realismus in der untern Abtheilung zur Geltung gebracht. Schon der allgemeine Eindruck ist durch den landschaftlichen Hintergrund der der wirklichen, gegenüber einer idealen, himmlischen Welt im Goldgrundschimmer. Die Landschaft selbst, von den leichten, lichten, im Blau des Aethers schwimmenden Wölkchen bis zu dem grauen Kalksteinfelsen, von den Wald- und Obstbäumen bis zu den Wiesenabhängen und den steinigen Wegen, ist mit der grössten Sorgfalt der Natur nachgebildet; Kirchen und Burgen versetzten uns auf den deutschen Boden, und Palmen, Cypressen und Orangen deuten auf die fernen Lande, aus denen die Schaar der Pilger kommt. Mit gleicher Entschiedenheit sind die Menschen charakterisiert, die etwas verwilderten Männer der Einöde, die Wanderer aus aller Völker Ländern, die jugendlich muthigen Krieger, die milden Herren, die freier sich bewegenden Männer des Staats und der Wissenschaften, wie die weihe- und würdevollen Vertreter der Kirche: alle aber im klar ausgedrückten Gegensatz gegen die Heiligen des Alten und Neuen Testaments mit ihren jüdischen Gesichtszügen.

Mit nicht minderer Vorliebe für eine wahrheitgetreue Darstellung ist an der Aussenseite das Zimmer der heil. Jungfrau, bis zum Waschbecken und Handtuch abgebildet; in der untern Abtheilung aber, bei den Bildnissen glauben wir das Leben selbst mit seinen individuellsten Zügen vor uns zu haben; wie uns auch der Künstler darüber nicht im min-

desten Zweifel lässt, dass die Heiligenfiguren daneben aus Holz geschnitzt und angestrichen sind.

In genauer Verbindung mit dieser vom Idealismus noch durchwärmten, aber dem Realismus zugekehrten Kunstrichtung steht die Ausbildung des Formensinnes. In Köpfen und Händen bei feinem Naturgefühl doch möglichst einfache Linien, wirkungsvolle Gegensätze; in den Gewändern breite Massen, lange, nicht geschwungene Linien, scharfe Brüche; in den Trachten und Waffen bis zu Zaum- und Sattelzeug recht charakteristische Einzelnheiten.

Die Zeichnung aller Theile ist (mit Ausnahme der dem Studium wahrscheinlich damals sehr schwer zugänglichen nackten Körper) fehlerfrei und sehr bestimmt; die Färbung bei grosser Frische, Tiefe, Sättigung und Naturwahrheit ein Wunder der Harmonie; Linearperspective und Schattenconstruction, von denen gleichzeitige italienische Meister noch wenig wussten, sehen wir hier mit grosser Sicherheit und Meisterschaft angewendet.

Das grösste Wunder indess bleibt die Weise und der Grad der Ausführung dieses Werkes. Es ist in Oel gemalt und zwar eine der ersten uns bekannten Arbeiten dieser Malart. Bekanntlich gelten die Brüder Van Eyk als die Erfinder derselben; und wenn auch unzweifelhaft erwiesen ist, dass man sich längst vor ihnen des Oels beim Malen bedient hat: die Kunstgeschichte zeigt uns viele Gemälde vor ihnen, aber — keine Oelgemälde. Müssen wir desshalb die Brüder Van Eyk als diejenigen ansehen, welche die Oelmalerei ins Leben gerufen, so darf es uns billig in Erstaunen setzen, wenn durch sie die Technik derselben sogleich zu einer Vollkommenheit gebracht worden, welche naturgemäss nur die Frucht vieler Versuche und langer Uebung zu sein pflegt, und von welcher die frühesten Leistungen der italienischen Oelmalerei noch sehr weit entfernt sind. Der Guss und Schmelz im Auftrag der fetten Farben, die Durchsichtigkeit und Reinheit der Lasuren, das Ineinanderspielen der Farben bei Glanz, Spiegelung und Reflex, kurz alle Maler-, Kunst- und Handgriffe sind mit unübertrefflicher Meisterschaft ausgeübt. Nicht gerechnet, dass die Farben nach fünfthalbhundert Jahren noch so frisch und gesund sind, als wären sie eben aus dem Pinsel des Künstlers hervorgegangen. Und bei aller Grösse der Conception und allem Reichthum der Composition ist ein Fleiss angewendet, dem das Blatt am Baume, der Stein am Wege nicht zu gering ist, dem die Tausende von Perlen und Edelsteinen an Kronen und Gewändern nicht zuviel sind, um mit derselben unendlichen Liebe und Treue ausgeführt zu werden, als das Antlitz Christi und seiner Heiligen.

In Betreff der Betheiligung beider Brüder an der Arbeit sind wir auf Vermuthungen beschränkt, da uns von Hubert andere Arbeiten nicht bekannt sind. Gewiss ist nur, dass ihm die Erfindung des Ganzen gehört. Entschieden Johannes Weise zeigen die Richter und Ritter, während die Einsiedler und Pilger von einer grossartigeren Auffassung der Natur, einer noch geistigeren Charakterzeichnung, und also wohl von „des grösseren Bruders" Hand sind. Diesen zunächst steht das Mittelbild mit dem Lamm; dann das Stifterpaar; auch wohl die musicierenden und singenden Engel. Die Hauptmittelfiguren scheint Johann wenigstens vollendet zu haben.

DER TOD MARIÄ
VON EINEM CÖLNISCHEN MEISTER,
UM 1500.

(3 F. 11 Z. hoch, 4 F. 8. Z. 6 L. breit.)

Hierzu eine Bildtafel.

Das Gemälde, nach welchem die beigegebene Bildtafel gefertigt ist, stammt aus der Kirche S. Maria auf dem Capitol in Cöln. Es war unter der Bezeichnung „der Tod der Maria von Johann Schoorel" eine der Hauptzierden der Boisseréeschen Gemäldesammlung, ging mit dieser Bezeichnung in den königlich bayrischen Hausschatz und in die Pinakothek in München über, ohne dass der Katalog bis jetzt eine Aenderung an derselben aufgenommen.

Es waltet ein eignes Missgeschick über den niederrheinischen, namentlich den cölnischen Meistern, dass sie, die eine so ausgebreitete Schule gebildet, so viele und herrliche Werke hervorgebracht, von denen eine grosse Zahl noch trefflich erhalten ist, mit ihren Namen in das Dunkel der Vergessenheit gesunken sind, dass sich in dem weiten Umfang der durch eine Kunstthätigkeit ohne Gleichen ausgezeichneten Stadt Cöln nicht Ein Mann gefunden, der es der Mühe werth gehalten, wenigstens von den am meisten geachteten und beschäftigten Künstlern, deren Werke die vielen derartigen Kirchen verherrlichten, nur Namen und Herkunft in irgend einer Stadt- oder Kirchenchronik niederzuschreiben.

So haben wir denn zu dem Gemälde vom Tode der Maria keinen Namen eines Urhebers; denn dass es Schoorel nicht sei, musste bei den ersten Notizen aus dem Leben dieses Künstlers und noch mehr bei dem Anblick eines beglaubigten Bildes von ihm sogleich Jedermann einleuchten. * Da nun unser Gemälde das erste bedeutende und obendrein bis jetzt noch durch kein später aufgefundenes an Schönheit übertroffene Werk des unbekannten Meisters ist, so hat man es für ihn zum Taufpathen gemacht und nennt ihn danach den Meister vom Tode der Maria.

Unser Bild ist der mittlere Theil eines, zu einem Altar gehörigen Triptychons, der Stiftung einer cölnischen Familie in ihrer Begräbnisscapelle, oder auch nur zum Behuf für Seelenmessen. Unter den verschiedenen Gegenständen, welche an dieser Stelle als Sinnbilder des Glaubens an die Unsterblichkeit der Seele, in Anwendung gebracht wurden, ist die

* Dergleichen sind: ein Madonnenbild auf dem Rathhaus zu Utrecht von 1525 und eine Kreuzigung von 1530 (früher?) in Besitz von Herrn Borel in Cöln, beide in italienisierender Manier.

Verklärung (oder Krönung) der heil. Jungfrau bei Weitem der beliebteste, vornehmlich in Italien. Der Gedanke spricht sich klar im Bilde aus, dass demjenigen, der Christum im Herzen trägt, das ewige Leben gesichert ist, wie Maria, die ihn unter ihrem Herzen getragen, die Verwesung nicht gesehen. Wo man statt der Verklärung den Tod der Jungfrau wählte, half man sich (in ältern Zeiten) zur Bezeichnung der Seelenunsterblichkeit damit, dass der Heiland, neben dem Bett der verscheidenden Mutter stehend, oder auch über ihr in Wolken sitzend, ihre Seele in Kindesgestalt auf den Arm nimmt. Die fortschreitende Kunst, die ebenso sehr in die Tiefen des Gemüths als in die Erscheinung der Sinnenwelt drang, fand andere Mittel für den Ausdruck der Verklärung und ging zugleich folgerichtig zur dramatischen Belebung der symbolischen Darstellung über. Derart ist das Gemälde, das wir nun näher betrachten wollen.

Maria, in ein dunkelbraungrünes Gewand mit Pelzfutter gekleidet, Kopf und Hals von einem weissen Tuch umschlossen, liegt unter einer schweren rothen Decke in ihrem breiten Himmelbett, dessen rothseidne Vorhänge zurück- und aufgeschlagen sind. Ihre Augen sind geschlossen, sie schläft — den Todesschlaf; noch aber ruht die Seele, die von dem Körper geschieden, auf dem Antlitz, und verklärt es mit dem Schimmer der Jugend, des Friedens und der Seligkeit, so dass hier der Tod die Pforten der Unsterblichkeit und des Paradieses aufgeschlossen hat. Rechts von ihr steht Johannes, der nach der Kreuzigung an ihres Sohnes Stelle für sie getreten, und hält in schmerzlicher Bewegung die brennende Kerze, das rituale Sinnbild des fortdauernden Lebens, die ihre im Ersterben sich lösenden Finger nicht mehr fassen können. An der andern Seite kniet Petrus im hochpriesterlichen Ornat, mit Kreuz und Weihwedel der Vertreter der kirchlichen Observanz beim Sterbebett. Mit sichtbarer Ungeduld wendet er sich an zwei der Apostel, die, mit Herbeischaffung des Weihwassers beauftragt, ihm zu lange gezögert zu haben scheinen, und muss sich erst von dem nächststehenden darauf aufmerksam machen lassen, dass der Schmerz über den Hingang der Mutter sie entschuldigen sollte. Desto eifriger sind zwei Andere hinter Petrus bemüht das heilige Räucherwerk anzufachen; während die übrigen der Gewohnheit, oder ihrem Herzen folgend, still für sich oder gemeinsam aus dem Psalter beten. Neben dem Bett steht nach frommem mittelalterlichem Brauch ein Hausaltar, doch noch mit alttestamentlichen Heiligen, Moses und Aaron; am Fussende des Bettes liegen auf einem Schemel Rosenkranz und Brevier der Jungfrau neben einem Leuchter. Im Zimmer links ist ein offenes Fenster, durch welches man auf ein Haus sieht, um dessen Dach Schwalben fliegen; rechts die offene Thüre, durch welche man einen Theil der Stadt mit einer Arcadenhalle, einem Thor und einem Palaste sieht.

Auf den dazugehörigen Seitenflügeln sind die Stifter des Altars, auf dem rechten die Männer mit den HH. Dionysius und Georg, auf dem linken die Frauen unter dem Schutz der HH. Christina und Gudula, beide in freier Landschaft mit Fluss, Wald und fernen Bergen abgebildet.

Wer nur mit einiger Aufmerksamkeit die Gemälde der alt-cölnischen Schule betrachtet,

dem kann der grosse Unterschied nicht entgehen, der zwischen ihnen und dem „Tod der Maria“ ist. Der Geist und die Weise der altcölnischen Malerschule waren unter dem Einfluss der niederdeutschen Schule der Brüder van Eyk im Laufe des funfzehnten Jahrhunderts durchaus umgewandelt worden; aber auch von den Denkmalen dieser Umwandlung (wohin namentlich die s. g. Lyversbergische Passion zu zählen ist, wenn diese wirklich aus Cöln stammt) unterscheidet sich „der Tod der Maria“ in fast allen wesentlichen Stücken, ohne indess das Gepräge des Alterthümlichen verloren zu haben, ohne den nationalen Charakter im mindesten zu verleugnen, wenn man nicht etwa auf einige Spuren des im 16. Jahrhundert aufkommenden Renaissance-Geschmacks ein besonderes Gewicht legen will. Die naturalistische Auffassung des Gegenstandes ist allerdings nicht neu und ist vielmehr ein Hauptmerkmal der Eykschen Schule. Allein sowohl in ihr, als bei ihren ersten Anhängern in Cöln ward durch den strengen Styl der Zeichnung, wie durch die feierliche Weise der Anordnung das Bild in einer noch immer sehr merklichen Entfernung von der Wirklichkeit gehalten. Der Meister vom Tod der Maria tritt um vieles näher. Die Sterbescene, wie er sie schildert, kann er bis auf alles Nebensächliche, bis auf den kleinsten Zug der Darstellung erlebt, mit eignen Augen gesehen haben; nichts Aeusserliches, kein Attribut, kein Merkmal irgend welcher Art deutet auf einen ausserordentlichen, übernatürlichen Vorgang, auf Menschen einer höhern religiösen Rangstufe; und wenn auch in der Anordnung, im Ganzen wie im Einzelnen, künstlerische Berechnung nicht zu verkennen ist, so erscheint doch die ganze Gruppierung wie vom Zufall geschaffen, wie aus der Handlung von selbst hervorgegangen. Dazu kommt dann in der Darstellung eine Steigerung der dramatischen Wirkung durch eine feinere und schärfer unterscheidende Zeichnung der Charaktere, durch ein tieferes Eingehen in die Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen, durch einen Reichthum sprechender und innerlich wie äusserlich wahrer Motive. Dem Petrus sitzt der Kircheneifer in jeder Fingerspitze und sein Amt und seine geistliche Function ist ihm die Hauptsache bei der Begebenheit. Rührend ist der Zug, dass der mit Herbeischaffung des Weihwassers Beauftragte sich Thränen aus den Augen wischt. Wir wissen damit sogleich, dass er sich verhalten, um sich und seinen Schmerz erst auszuweinen vor der Thüre. Wie ruhig und gewohnheitgemäss lesen die beiden Apostel links ihre Gebete ab, von denen der Eine seinen Zeigefinger, zum Umwenden bereit, zwischen den Blättern hält, während der Zweite mit der Hand, ja vielleicht selbst mit dem vortretenden Fuss den Takt des Vortrags anzugeben, oder dem Umwenden Einhalt zu gebieten scheint. An der entgegengesetzten Seite sucht ein Anderer in seiner Seele den Ausdruck für seine Gefühle; der höher am Kopfende stehende Apostel aber neigt sich mit fragender Miene vor nach der Entschlummerten, als glaube er nicht an den Tod, der seinen Genossen gegenüber so bittere Thränen auspresst. In gleicher Weise sind die Charaktere individuell in ihren Gesichtszügen, scharf umschriebene Persönlichkeiten, wie sie die Wirklichkeit neben einander stellt, mit um so lebensvollerer Wahrheit, als der Künstler sie nicht müh- oder sorgsam der Natur nachgebildet, sondern mit Leichtigkeit und Freiheit aus einem richtigen und starken Naturgefühl

heraus geschaffen hat. Wenn diese Leichtigkeit vielleicht die Ursache war der hie und da mangelhaften Zeichnung der Körpertheile, namentlich der Füsse, so wird dieser Fehler reichlich aufgewogen durch die treffende Wahrheit des Ausdrucks in allen Mienen und Bewegungen. Wie mannichfach aber auch die Theilnahme an dem Ereigniss sich äussert, wie tief die Phantasie des Künstlers in alle möglichen Vorkommnisse eingedrungen, über das Wunder, dass die Mutter Jesu im Tode wieder zur aufblühenden Rose verjüngt erscheint, wundert sich Keiner; das ist Allen gleich natürlich und nothwendig.

In der Anordnung der Gewandung und Zeichnung der Falten zeigt der Meister einen grossen Fortschritt gegen seine unmittelbaren Vorgänger; doch verfällt er hie und da in die vielfältige Zerknitterung, die den grossen Zug der Linien unterbricht und die Wirkung der Massen schwächt. Während aber hierbei noch die Geschmacksrichtung der alten Schule eingehalten wird, verschwindet aus der Architektur die Gothik und an Säulen und Pfeilern, an Geräthschaften, in Reliefs und Medaillons macht sich bereits die Renaissance bemerklich, die vom ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an allgemein herrschend zu werden begann.

Zu den besondern Vorzügen unsers Meisters gehört seine Farbengebung, ausgezeichnet durch Glanz, Kraft und Harmonie; vor allem aber die klare Durchsichtigkeit seiner Carnation. Allerdings trägt zur letzteren Eigenschaft die Behandlung bei, nach welcher vornehmlich lasierende Farben angewendet sind, durch welche stellenweis sogar noch die Umrisse und Schraffierungen der Aufzeichnung durchscheinen. Daneben ist die Farbe in den Gewändern sehr pastos aufgetragen und bei den kleinen und glänzenden Nebendingen, den heiligen Geräthschaften, dem Schnitz- und Bildwerk etc. ist die Ausführung bis auf den höchsten Grad gesteigert.

Die Figuren sind nicht flach; aber auf einen besonders täuschenden Effekt der Abrundung ist nicht hingearbeitet, wenn auch der Künstler der Versuchung nicht hat widerstehen können, bei dem Apostel, der das Räucherwerk im Rauchfass anbläst, die Wirkung eines von Kohlengluth ausgehenden Lichtes im Bilde zu zeigen.

Eine verkleinerte Wiederholung dieses zu den ersten Schätzen deutscher Kunst gehörigen Werkes, dessen Entstehungszeit um 1512 fallen dürfte, besitzt das städtische Museum in Cöln.

Von den andern Werken, welche ich demselben Meister (theils in Uebereinstimmung mit andern Kunstfreunden, theils vielleicht gegen ihre Ansicht) zuschreiben zu dürfen glaube, habe ich Nachricht gegeben in meiner „Deutschen Kunstgeschichte“ II. p. 173 ff. Hier will ich nur noch schliesslich die Bemerkung beifügen; dass ich in den beiden Bildern der Dresdner Gallerie, die ich für seine Arbeit halte, sein Bildniss in dem auf beiden Bildern im Hintergrunde stehenden Zuschauer im Pelzmantel und Barrett zu sehen glaube, und dass in dem kleineren derselben die Madonna (die im grössern übermalt ist) ganz der Madonna unsers Bildes von ihrem Tode gleicht.

DIE ISRAELITEN IN BABYLON

VON ADAM EBERLE.

Adam Eberle, geboren 1805 zu Aachen, war Einer der Ersten, die in die Schule von Cornelius traten, als dieser 1821 nach Düsseldorf kam. Er folgte ihm 1825 nach München und nahm Theil an den Frescomalereien im Odeon (wo er Apollo unter den Hirten) und in den Arcaden (wo er die Bekleidung Maximilians mit der Kurwürde malte), und ging dann 1829 zu weiterer Ausbildung nach Rom, erlag aber daselbst 1832 einem zehrenden Fieber. Er war ein köstlicher Mensch, der hinter einem frischen, unerschöpflichen Humor, stets bereitem Witz und immer heitrer Laune, den tiefsten Ernst verbarg, der sich vornehmlich in seiner Kunstthätigkeit ablagerte. Liebevoll im Gemüth, rein in seinen Anschauungen war er treu und unwandelbar in der Freundschaft und darum von Allen, die ihn kannten, fest ins Herz geschlossen. Vor seiner Uebersiedelung nach München machte er eine Zeichnung von der Grablegung Christi in lebensgrossen Figuren, ein Werk voll Tiefe der Empfindung und einem klar ausgesprochenen Schönheitssinn, sowohl in Betreff der Anordnung, als der Formen. Von Cornelius mit vollem Rechte überaus hochgehalten, suchte er sich möglichst genau in den Fussstapfen des grossen und mit Schwärmerei verehrten Meisters zu halten, und erlernte bei ihm das Technische der Frescomalerei, indem er an den Deckengemälden im trojanischen Saal der Glyptothek thätig sich betheiligte.

Von Haus aus weniger bedeutend durch Fülle der Phantasie, als durch seine Richtung auf Grösse der Auffassung und einen ernsten Styl und unterstützt von einem nie ermüdenden, durch stete Unzufriedenheit mit seinen Leistungen sich spornenden Eifer, möglichst Vollkommenes zu leisten, gelang es ihm allmählich aus der Abhängigkeit eines von tiefer Pietät durchdrungenen Schülers zur Freiheit und Selbstständigkeit durchzudringen. Leider war es ihm nicht vergönnt, des Segens dieser Anstrengungen recht froh zu werden. Er hatte wenig Farbensinn und seine Malereien leiden an einer unverkennbaren Trockenheit und Undurchsichtigkeit. Mit desto glücklicherem Erfolg widmete er sich der Zeichnung. Nachdem er (nach den Entwürfen von Cornelius) die Cartons zu den Deckenbildern der Loggia des Michel-Angelo in der Pinakothek zu München gezeichnet, wandte er sich religiösen

Gegenständen zu, die er übrigens mit festem protestantischen Sinn erfasste. Dabei freilich hatte sich allmählich sein heitrer Humor in tiefen Ernst, der häufig erdrückender Schwermuth gleich kam, verwandelt; auch war er nicht frei von Nahrungssorgen. Die erste in dieser Verfassung gefertigte Zeichnung behandelt die Reise der Apostel Petrus und Paulus nach Rom; die zweite die babylonische Gefangenschaft. Letztren Gegenstand nahm er noch einmal auf und stellte sich damit das Zeugniss vollkommen errungener Meisterschaft aus. Die schönste seiner Compositionen, welche wir hier in verkleinerter Abbildung geben, war zugleich seine letzte. Kurz nach ihrer Beendigung ward seine entseelte Körperhülle an der Pyramide des Cestius zur Erde bestattet. Die Zeichnung ging in den Besitz einer kunstsinnigen Freundin des Verewigten, Frl. Linder in München über.

Der Stoff zu dieser Zeichnung ist dem 137. Psalm entnommen, dem Klagelied der Israeliten in der babylonischen Gefangenschaft. Weinend sitzen sie an den Wassern zu Babel und haben ihre Harfen an den Weiden aufgehangen. Vergebens wird ihnen von den babylonischen Kriegern Wein eingeschenkt, und wie einen Frevel weist Einer von ihnen die Zumuthung zurück, zum Ergötzen der Babylonier ein Lied auf Jerusalem anzustimmen zur Harfe. Dagegen versenken sie sich durch das Lesen der heiligen Schrift tief in das Gedächtniss Jerusalems, um Zion ihre höchste, ihre einzige Freude sein zu lassen. Nur ein Knabe, der die Erinnerung der Männer und Greise nicht theilen kann, greift wie zum Spiel in die Saiten. Ersterem Begehren der Zwingherren begegnen wir auf der andern Seite. Hier wird die Anbetung eines babylonischen Götzenbildes von ihnen verlangt; aber selbst in Bande geschlagen, wenden sie sich ab davon und dem höchsten Gotte zu.

Und mitten in dem tiefen Leid folgt das Leben dem allgemeinen Gang von der Wiege bis zum Grabe. Hier ein schlummerndes Kind, daran sich ein heranwachsendes Mägdlein erfreut; vor uns ein Mann, der niedergedrückt unter seiner Last die Bürde des Lebens trägt, wohl nicht ohne Beziehung auf den, der das Kreuz für Alle auf sich genommen; und dann rechts die Klage um einen Todten, der verhüllt der Erde anvertraut werden soll. — Vermittelnd aber zwischen beide Hauptgruppen fügt der Künstler eine Gestalt, welche dem Gedanken nach beiden angehört, eine verblühte weibliche Schönheit — ein Sinnbild Zions — die aus dem Spiegel die Lehre von der Vergänglichkeit irdischer Herrlichkeit liest.

Hier begegnen wir auch dem wenigstens geistigen Bildniss des Künstlers selbst. Schwindende Hoffnungen und schwindende Kräfte hatten seinen Blick in das Leben getrübt und aus seiner Seele das angeborne und wie es schien unverwüstliche Gut der Heiterkeit verdrängt. Das ganze Bild war aus dieser Stimmung hervorgegangen; aber eine Stelle aus einem persischen Dichter, Feridoddin Addar,* der ihm durch einen Freund bekannt wurde,

* geb. 1119, gest. 1229. Das Gedicht heisst: „Das Sein, das grösste aller Räthsel". S. Tholuck's Blüthensammlung p. 257 ff.

war so sehr aus seiner Seele gesprochen, dass er sich selbst als Todtengräber auf dem Bilde anbringen wollte. Die Verse aber lauten:

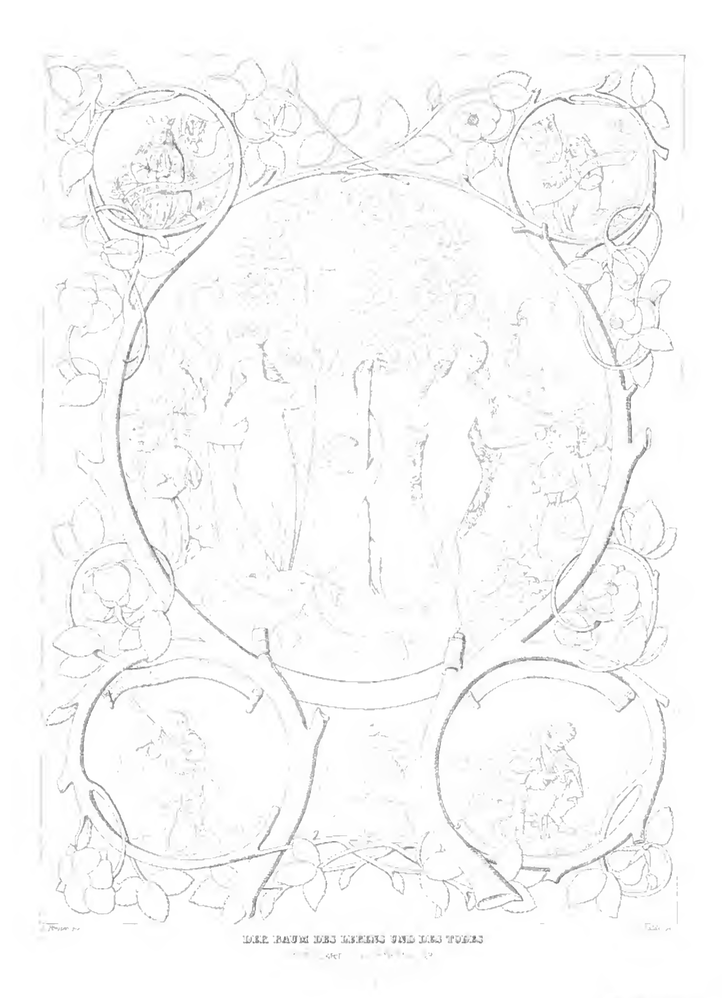
> Wissenschaft den Finger steckt in den Mund und weinet;
> Was des Seins Geheimniss ist nimmer ihr erscheinet.
> Nimmer kann je Wissenschaft was Gott ist begreifen.
> Muss nicht unstet sie umher stets in Worten schweifen?
> Wisse, alles Leben deckt wunderbar ein Schleier,
> Selbst der Himmel kreist allein durch der Sehnsucht Feuer.

Dieser Stimmung gegenüber war ein Trostgedanke Bedürfniss. Der Künstler schrieb ihn mit dem Gesicht des Ezechiel, mit der Hinweisung auf das Evangelium von Christus, an den Wolkensaum des Himmels.

Das Poetische der Conception, Fülle und Tiefe der Gedanken treten uns deutlich entgegen; gross und klar ist die Anordnung, dass mit den Gedanken auch die Massen sich sondern, und doch in harmonischen Gegensätzen zum Ganzen sich runden. Ein leichter Fluss ist in allen Linien und keine erleidet an bedeutenden Stellen eine gewaltsame Unterbrechung. Die Bewegungen sind voll Leben und Wahrheit; man sehe auf den aus tiefer Bekümmerniss hoffnungslos hervorblickenden Alten, auf den Lesenden, der im Lobe Jerusalems Trost und Erquickung findet, auf die Frau, die zitternd mit gefalteten Händen seinen Worten lauscht! Wie deutlich spricht bei dem Manne, der zu spielen sich weigert, der Schmerz über die Zumuthung sich aus in der Wendung des Körpers, des Kopfes, der Hand! So durchdacht und empfunden ist jede auch die kleinste Stelle im Bilde, durchdrungen von einer durchaus klaren Anschauung des Gegenstandes und frei von allen willkührlichen, leeren oder blos gefälligen Zuthaten; dabei aber stets unter aufmerksamer Beobachtung künstlerischer Formgesetze des Zusammenhanges, der Deutlichkeit und der Mässigung.

Der Styl verleugnet die Abkunft von Cornelius nicht, ist aber in den Formen milder, dabei aber von durch und durch idealer Haltung. Am meisten erinnern noch Bewegungen, wie die des Wein schenkenden Babyloniers, oder des in die Saiten greifenden Knaben an den Meister.

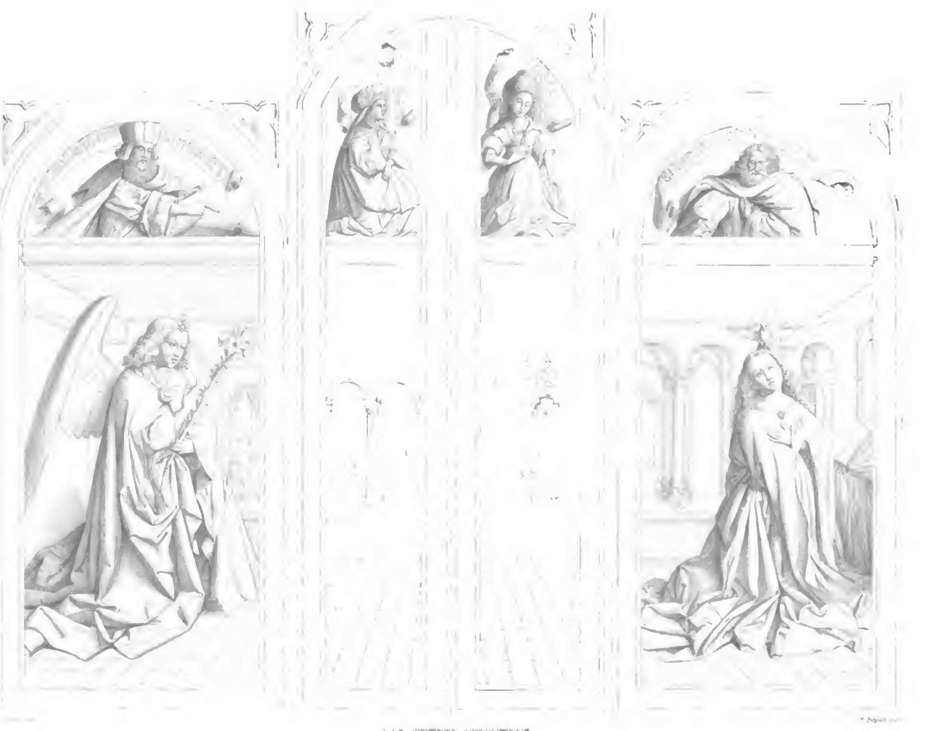
Im Allgemeinen spürt man, dass neben der Tiefe der Gedanken, der Innigkeit und Wahrhaftigkeit des Gefühls, vornehmlich der Sinn für Schönheit dem Künstler bei Ausführung seines Werkes die Hand geleitet hat, und wohl können wir dasselbe mit Recht unter den bedeutendsten Leistungen der neuen deutschen Kunst in die Reihe ihrer Denkmale stellen.



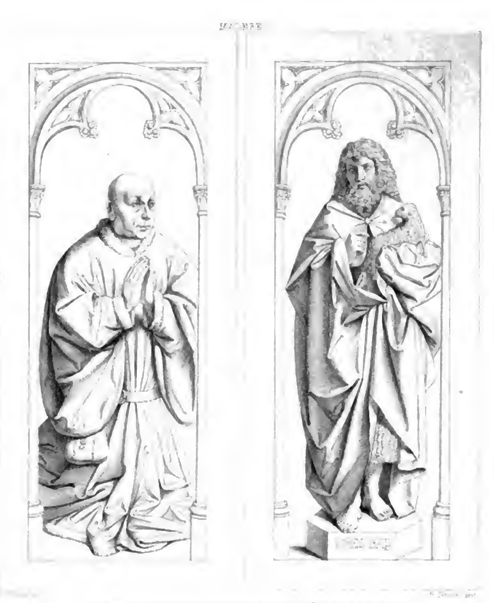
DER BAUM DES LEBENS UND DES TODES



LUNA



DAS GENTER ALTARWERK



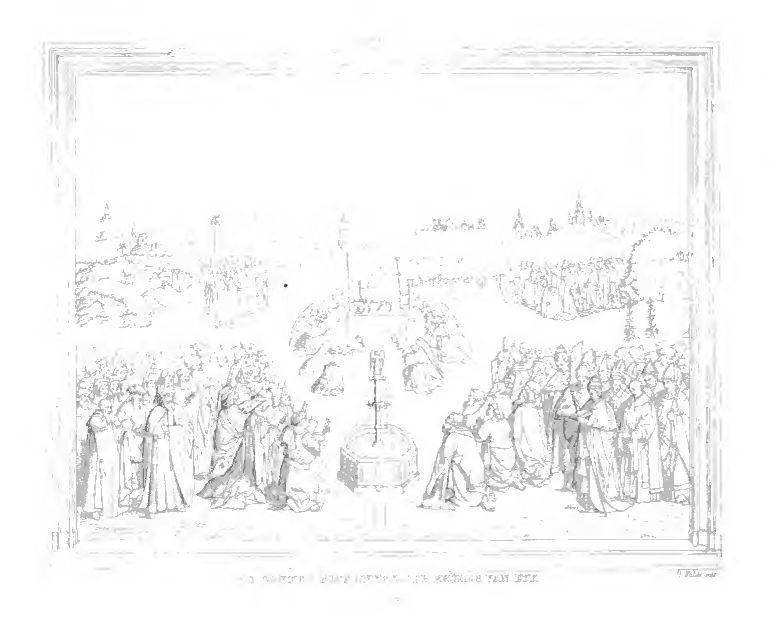
DAS GENTER ALTARWERK DER BRÜDER VAN EYK

2





DAS GENTER ALTARWERK DER BRÜDER VAN EYCK





DAS GENTER ALTARWERK

2.

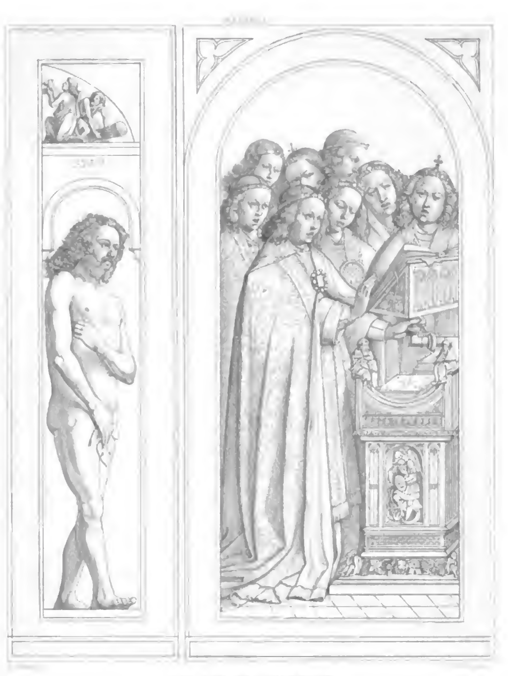




DAS GENTER ALTARWERK DER BRÜDER VAN EYCK VII.

Weigel Leipzig

Schulz gez. — Burger gest.





DAS GENTER ALTARWERK

H








COLUMBIA UNIVERSITY
0029607469

